

KRISTINA BERGMANN



FILMKULTUR UND FILMINDUSTRIE IN ÄGYPTEN

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT



Kristina Bergmann
Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten

Kristina Bergmann

Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten

Ein Beitrag zur sozialen und kulturellen Bedeutung des Films in Ägypten
und seine Bedeutung für die ägyptische Kultur und die ägyptische
Filmindustrie im Kontext des sozialen und kulturellen Lebens in Ägypten.

Die Arbeit untersucht die soziale und kulturelle Bedeutung des Films in Ägypten
und seine Bedeutung für die ägyptische Kultur und die ägyptische
Filmindustrie im Kontext des sozialen und kulturellen Lebens in Ägypten.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Darmstadt

Einbandgestaltung: Neil McBeath, Stuttgart,
unter Verwendung folgender Abbildungen:
Vs.: Szenenfoto aus ›Kairo 1930‹ (1966),
Rs.: Plakat zu ›Tamr Henna‹ (1957).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bergmann, Kristina:

Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten /
Kristina Bergmann. – Darmstadt: Wiss. Buchges.,
1993

ISBN 3-534-11631-3

Bestellnummer 11631-3

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 1993 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Offsetpapier
Gesamtherstellung: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Printed in Germany
Schrift: Times, 9.5/11

ISBN 3-534-11631-3

Für die großen Sänger,
die nie wiederkommen
Für Nagib ar-Rihani
Für Yussef Chahine
Und für das *Terso*,
das Drittaklappublikum

Inhalt

Vorwort	XI
Die guten alten Zeiten – Stars und Genres	1
Die Anfänge des ägyptischen Films	1
Moderne Künste im modernen Ägypten	2
Der ägyptische Film wird geboren	4
Neue Akzente	6
Auftakt einer Industrie	7
Filme für die bürgerliche Mittelschicht	9
Klamauk und Satire – Die ägyptische Komödie	11
Eine Schande, die jeder kennt	14
Der ägyptische „Fernandel“	14
Die Liebe, die sich nie erfüllt – Das Melodrama	17
Die Fortsetzung der Erbsünde	18
Die Bestimmung der Frau	20
Immun gegen Logik und Menschenverstand	22
Singe, wenn du nicht reden kannst – Der Musikfilm	24
Elegant leiden	25
Die vergötterte Sängerin der Wüste	27
Revuen für den populären Geschmack	28
Tanzen ist keine Schande	30
›Unsere schönen Tage‹	31
Annäherung an den Alltag	34
Entstehung einer neuen Schule	34
Die Avantgarde	35
Eine vollendete Beschreibung Ägyptens	36
Herausforderung an die Traumfabrik	39
Zwischen Realismus und Moral – Salah Abu Seif	40
Schilderer einer erschreckenden Wirklichkeit – Nagib Mahfuz	42
Armut, Mord und Korruption	44
Der Arme und der Esel	47

Von der Gasse in die Villa	50
Sie können halt lieben nur	51
Tristesse und Intimität – Nagib Mahfuz	56
Grenzenloser Opportunismus	60
Ein Liebling der Revolution – Der patriotische Film	63
Ali und die freien Offiziere	64
Das Opfer der kleinen Leute	66
Märchenhafte Revolution	68
Die Geschichte muß neu geschrieben werden – Der historische Film	71
Haram, verboten, unsittlich	71
Die Vergangenheit ist auch Gegenwart	73
Nur wer liebt, kann verstehen	74
Sagen, was niemand hören soll – Taufiq Saleh	78
Held ist die Gemeinschaft	78
Revolte ist nicht gleich Revolution	81
Naturalistische Wirklichkeit	84
Taufiq al Hakim und der wiedergefundene Geist	85
Die Relativität des Rechts	88
Verkannt in die Emigration	90
Auf dem Lande – Ein neues Genre der sechziger Jahre	93
Schreiben über die, die nicht lesen können	96
Der Haß des einsamen Städters	97
Im Rhythmus des Nilwassers – Yussef Idris	98
Das Schicksal der Sünder	101
Fremde ohne Gesetz und Glauben	102
Die kluge Bäuerin	103
Ein Hauch von Epik	108
Nicht nur schöne Beigabe	109
Die Würde des Bauern	110
Als wir noch Männer waren	114
›Die Mumie‹	116
Ein Kultfilm	116
Die Freiheit des Egos – Yussef Chahine	120
Ausprobieren der Genres	120

Inhalt	IX
Eine psychische Notwendigkeit	122
Technik aus den USA	123
Stillstand und Transgression	124
Filmen im Exil	125
Ablösung und Koproduktion	126
Chronik eines Massakers und der Hoffnung	129
Baheiya – die Mutter, die Liebe	131
Die größere Schuld	134
Die Poesie der Gewalt	135
Vergeblich auf den Messias gewartet	136
Die Straße gehört uns	140
Mut zur Intimität	142
Zwischen den Fronten	143
Ein Traumkind	144
Ein zigarettensüchtiges Nervenbündel	147
Der Alexandriner liebt	148
Die Liebe ist ein Rebell	149
Mich interessieren die Menschen, nicht die Steine	152
Direkt in das Herz des Zuschauers – Ein Interview mit dem Regisseur Yussef Chahine	153
 Ein Erwachen verpaßt seine Chance	159
Der Frustration Luft machen	159
Die Intellektuellen sind mit den Bauern gefallen	160
Die Wut der Jungen	162
Abrechnung mit der Nasser-Ära	164
Eine monströse Geheimpolizei	165
Zerstörung der Intimität	166
Ich habe für Ägypten gelebt, ich sterbe für Ägypten	167
Eine falsche Korrektur	168
Politisierung, Privatisierung	170
Spiegel des Inneren – Saïd Marzuq	172
Den Ruf bewahren – das Volk dumm halten	174
Tabus brechen	178
Vom Tod reden, heißt das Leben meinen	179
Der Sieg der Diebe	181
Betrug der Armen	183
Der Aufsteiger war kein Tellerwäscher	186
Die neuen Helden	189
Liebe allein bringt kein Glück	191

Kino des Lebens – Die 67er Generation	194
Die ganz normalen Leute – Mohammad Khan	195
Die Aushöhlung eines Ritters	196
Belohnung für Individualisten	200
Der Held wird Mensch	203
Spiel mit dem Tod	204
Ouvertüre der achtziger Jahre	206
Orte erzählen ihre Geschichte	208
Das Geld tritt die Macht an	209
Das Kairo der Hochstraßen	211
Kritik und Legende – Atif at-Taiyeb	214
Der Held bleibt einsam	215
Die unmögliche Heirat	218
Dramatik des Zufalls	221
Der Feind heißt nicht immer Elias	223
Humor ist der Geist Ägyptens	225
Boutiquenkino	226
Satire und Metaphysik	230
Ein süßer Film, ein bitterer Film – Chairi Bishara	233
Die schrecklich-schöne Unterentwicklung	234
Die versteckte Kamera	237
Der Markt siegt	238
Endlich machen, was man will	241
Erinnerung an einen Sommer – Yussri Nassrallah	242
Lexikon der Filmschaffenden	245
Arabische Filmtitel	283
Politische Ereignisse im modernen Ägypten	287
Literatur	295
Bücher	295
Artikel	296
Kontakte zu ägyptischen Filmschaffenden	297
Abbildungsnachweis	299
Register	301

Vorwort

In den fünfziger Jahren, als Sami as-Salamuni¹ noch ein kleiner Junge war, ging er regelmäßig am ägyptischen Wochenende, also Donnerstag abends oder Freitag nachmittags, ins Kino. Sein Vater hatte die Karten vorbestellt und eilte stolz der Familie voraus. Samis Stern waren herausgeputzt mit Schleifen und Spitzen und Lackschuhen, die Mutter im eleganten Kostüm und Sami in seinem ersten Anzug. Man stieg gemächlich die pompösen Marmortreppen hinauf und ließ sich im riesigen, prunkvollen Saal nieder. Sami lachte über die vielen Gags, seine Schwestern weinten über die unglücklichen Liebesgeschichten, und der ganze Saal sang die Lieder von Um Kulthum, Mohammad Abdelwahab und Abdelhalim Hafez mit. Vor allem für sie, die großen Sänger der vierziger und fünfziger Jahre, waren die Filme gedreht und die Kinos gebaut worden. 450 Kinosäle zählte man in den fünfziger Jahren in Ägypten. Die Pracht der riesigen, bis zu zweitausend Plätzen fassenden Säle bot den richtigen Rahmen für die Melodramen, die romantischen Musikfilme und die Komödien.

Das ägyptische Filmschaffen ist in Europa nur ein vager Begriff. Im arabischen Raum stellt es hingegen eine ganze Welt dar. Sechzig Jahre ägyptischer Film und über 2500 Produktionen haben erheblich zur Unterhaltung und zur Bewußtseinsbildung beigetragen. Vor allem seit der Einführung des Fernsehens ist der ägyptische Film auch in den abgelegensten Gegenden der arabischen Welt ein Begriff geworden. Von Anfang an als Industrie konzipiert, war das ägyptische Filmschaffen auf Verkäuflichkeit ausgerichtet. So entfällt nur ein Bruchteil der Produktionen auf das kritische und engagierte Filmschaffen. Andererseits waren unter dem Industriekonzept anfangs auch die kommerziellen Musikfilme, Komödien und Melodramen häufig von hervorragender Qualität.

Heute tun sich Filme und Stars schwerer: das Publikum ist weniger

¹ Nach einem Interview von der Autorin mit Sami as-Salamuni. Der 1991 verstorbene Journalist gehörte zu den besten Filmkritikern der arabischen Welt.

naiv und weniger fröhlich und ist zudem tagaus, tagein mit dem Wohnungsproblem, dem Transportproblem und der rasenden Inflation beschäftigt. In sechzig Jahren Filmschaffen haben sich Qualität und Inhalt der Filme enorm verändert. Das wichtigste Genre, der Musikfilm, ist völlig verschwunden. Die neuen billigen Filmarten, der Action-, Karate- und Polizeifilm, die auf der ganzen Welt die Herzen der Jugend erobert haben, haben längst auch in der ägyptischen Produktion ihren Platz gefunden. Wie ganz Kairo ergraut ist, sind es auch die Kinos. Weit über die Hälfte der alten Säle sind geschlossen, abgerissen oder umgebaut. Kino sei nicht rentabel, klagen die Besitzer und vermieten ihre Säle an Banken und Büros. Heute hat Ägypten bei 56 Millionen Einwohnern nur noch 140 Säle. In den unzähligen Kleinstädten gibt es gar keine Lichtspieltheater mehr, und auch die fahrenden Kinos, die in den fünfziger und sechziger Jahren Unterhaltung aufs Land brachten, sind verschwunden.

Für die Künste stellt der Staat, anders als in den sechziger Jahren, als das Filmschaffen teilweise verstaatlicht war, heute keine Gelder mehr bereit. Auch ein bekannter und ausgezeichneter Filmemacher wie Mohammad Khan dreht seine Filme nach seinen Worten „mit Kameras, die in Europa im Museum stehen“. Ähnlich steht es mit den Studios und Schnittplätzen. Bei seiner Einweihung 1935 gehörte das „Studio Misr“ zu den besteingerichteten der Welt. Doch seitdem wurde weder hier noch in den anderen Studios „auch nur eine Schraube erneuert“, wie es der Regisseur Yussef Chahine ausdrückt. Ein heute für maximal 300 000 DM hergestellter Film kann weder hervorragende Bild- und Tonqualität noch ein beeindruckendes Dekor bieten. Auch die Beschränkungen durch die Zensur und der Moralismus des Publikums sind eine unüberwindliche Barriere für Neuerungen im ägyptischen Filmschaffen oder eine filmische Selbstanalyse der ägyptischen Gesellschaft. Noch einflußreicher auf das ägyptische Filmschaffen ist seine große Abhängigkeit von den libanesischen Verleihern, die von Beirut und später von Zypern aus Machart und Inhalt der Filme mit ihren Produktionsvorschüssen diktieren. Während diese anfangs die Filme auf das Kunstverständnis der Ägypter und der großen Zentren der arabischen Welt zuschnitten, richteten sie sie in den siebziger Jahren immer mehr auf den Geschmack der aufstrebenden Golfländer aus, deren Prüderie und unzähligen Tabus jedes Drehbuch und jeden Film auf ein Nichts reduzieren müssen.

Trotzdem läßt sich im früheren wie im heutigen ägyptischen Filmschaffen manch Meisterwerk finden. Der Versuch der engagierten Regisseure, die Wirklichkeit darzustellen, die Welt und ihren Wandel

immer wieder aufzugreifen, hat vielen ägyptischen Filmen einen besonderen Reiz und Wert gegeben. Nur selten hat das engagierte ägyptische Filmschaffen nach dem Vorbild Europas subjektive Erlebnisse, seelische Entwicklungen oder individuelle Erfahrungen zu seinen Themen gemacht. Die ambitionierten Filme sind vielmehr in den gesellschaftlichen Kontext eingebettet und zu ihren Höhepunkten außerdem in den politischen. Die Thematik des ambitionierten Films, die um die Sorgen der einfachen Leute kreist oder versucht, Geschichte und gesellschaftliche Entwicklungen zu bewältigen, macht das ägyptische Filmschaffen so sehenswert. Sie vermittelt einen intimen Einblick nicht nur in den Alltag des Kleinbürgers, sondern auch in die vielschichtigen, von einer uralten Kultur und einer sehr ethischen Religion geprägten Denk- und Handlungsweise. Gerade was dem Ausländer so oft unverständlich und bizarr erscheint und die Bereiche, die ihm als Fremden verschlossen bleiben, tun sich ihm – ähnlich wie in der Literatur – durch die Geschichten der Filme auf.

Mehr als die Beurteilung der ästhetischen Kriterien soll deshalb das Sicherschließen der ägyptischen Kultur, Gesellschaft und Politik Thema dieses Buches sein; vor allem, weil die Bedingungen, unter denen ein ägyptischer Film entsteht, nicht mit denen Europas oder Amerikas zu vergleichen sind. So habe ich bei der Analyse der Filme immer wieder auf politische Ereignisse oder gesellschaftliche Umstände und Bräuche hingewiesen.

Einerseits kommerziell, andererseits in den Händen von unverständigen Beamten oder ambitionierten, aber mittellosen Cineasten, hat das große ägyptische Filmschaffen kein Gedächtnis. Es gibt keine „*Cinémathèque*“, kaum Bücher über das Werk der ägyptischen Filmschaffenden und kein sorgfältig geführtes, vollständiges Archiv der vielen in den sechziger Jahren vom Staat produzierten Filme noch der der verstorbenen Filmemacher. Die Recherche nach Daten entpuppte sich als Sisyphusarbeit, und das Anschauen gerade älterer Werke war oft erst in Paris durch Videofilme möglich. All denen, die sich trotzdem bemüht haben, mir mit ihren Kenntnissen behilflich zu sein, möchte ich hier meinen Dank aussprechen; insbesondere dem Kritiker Ibrahim al Aris, der mir in zahlreichen Interviews die Eigenarten des ägyptischen Filmschaffens nähergebracht hat. Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Hellmuth Bergmann, der mit sprachlichem Feingefühl geduldig Kapitel für Kapitel Korrektur gelesen hat. Für Mohammad Moussa wäre ein simples Dankeschön zu wenig; ohne ihn wäre dieses Buch nicht zustande gekommen.

Die guten alten Zeiten Stars und Genres

Die Anfänge des ägyptischen Films

Im Film ›Leben in der Schweben‹¹ der Libanesin Jocelyn Saab macht ein junges Mädchen in Beirut perfekt ägyptisches Kino nach: die Arme in die Hüften gestützt und auf einem Fuß wippend beschimpft sie mit schriller Stimme eine imaginäre Nachbarin, verwandelt sich dann blitzschnell in ein zärtes, schüchternes Mädchen, das mit abgewandtem Gesicht die Liebesschwüre ihres Verehrers abwehrt, um die Show tanzend als Samia Gamal² abzuschließen.

Kein Araber vom Golf bis zum Maghreb, dem das ägyptische Filmschaffen nicht ein Begriff ist und der nicht irgendeinen ägyptischen Lieblingsfilm hat oder für eine ägyptische Schauspielerin schwärmt. Nach Ansicht des Kritikers Ibrahim al Aris³ hat der ägyptische Film seit seinen Anfängen die arabische Gesellschaft tief beeindruckt und sogar die arabische Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts mitgeformt. Viele Witze und Wortspiele aus Filmen sind im gesamten arabischen Raum zu geläufigen Redewendungen geworden. So wird dem patriotisch-dogmatisch Daherredenden gern gesagt: „Du gehörst zu den freien Offizieren, oh Ali“ oder auch „Das sind die Pyramiden, das ist der Nil – das ist Ägypten, oh Abla“; „Ich bin nicht dein Vater“ spielt auf die unzähligen Waisenfilme an und „Ahmaaad . . . Monaaaaaa“ faßt kurz den Gipfel der kitschigen Liebe am Strand und bei Sonnenuntergang zusammen. Das Flüchtige und Unwirkliche des Kinos

¹ Er wurde 1985 gedreht und ist der erste Spielfilm der ehemaligen Kriegsreporterin, die in einem Dutzend engagierter Dokumentarfilme das Leiden und den Schrecken des libanesischen Bürgerkriegs aufgezeigt hat.

² Samia Gamal ist Tänzerin und Schauspielerin. Sie wurde vor allem durch ihre Tanzeinlagen in den Filmen des Sängers Farid al Atrash berühmt.

³ Der Libanese Ibrahim al Aris ist einer der wichtigen Filmkritiker der arabischen Welt. Er leitet in Paris den Kulturteil der Zeitschrift ›Al Yaum as-Sabaa‹. Dieses und alle weiteren Zitate stammen aus mehreren Interviews von der Autorin mit dem Kritiker.

geben wiederum die Redewendungen „Schnell, schnell, wie im Kino“ und „Wie das Kino“ – für offensichtlich Unechtes – wieder.

Moderne Künste im modernen Ägypten

Ägypten war durch seinen frühen Zusammenstoß mit europäischer Technik und Kultur und seine politische und kulturelle Entwicklung im 19. Jahrhundert prädestiniert, sich von Anfang an in das Abenteuer Kino zu stürzen. Erstmals bei Napoleons Einmarsch 1798 wurde das Land nach siebenhundert Jahren mameluckischer und türkischer Herrschaft mit den militärischen und wissenschaftlich-technischen Mitteln einer europäischen und also christlichen Macht konfrontiert. Statthalter Mohammad Ali versuchte darauf ab 1805, seine Machtstellung durch den Einsatz europäischer Technik in Wirtschaft, Armee und Verwaltung zu festigen und den Anschluß an den Westen – bei gleichzeitiger Entwicklung eines liberalen Nationalismus – zu finden.

Nach Jahrhunderten des Niedergangs der ägyptischen Kultur und Literatur knüpften im Zuge eines neuerwachenden Patriotismus viele Schriftsteller wieder an der altarabischen Literatur an. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann Mahmud Sami al Barudi nach dem Modell Al Mutanabbis⁴ die *Qasida*, die alte arabische Gedichtform nachzuempfinden, während Mohammad al Muelhi die *Maqama* wiederbelebte. Obwohl er darauf bedacht war, Form und Rhythmus dieser ältesten Gattung der arabischen Reimprosa beizubehalten, war der neue Inhalt, der inspiriert war von den großen Veränderungen, die mit dem Einfluß Europas in den ägyptischen Alltag eingedrungen waren, unüberhörbar.

Unter Mohammad Ali war eine größere Anzahl junger Leute zur Ausbildung nach Europa gereist. Obwohl hier das Hauptgewicht auf Wissenschaft und Technik gelegt wurde, begann sich ihr geistliches Oberhaupt, Scheich at-Tahtawi, für die europäische Kultur, die Künste und das Leben in Frankreich ganz allgemein zu interessieren und gründete nach seiner Rückkehr das „Alson-Institut“, an dem zum ersten Mal in Ägypten europäische Sprachen gelehrt wurden. Scheich at-Tahtawi und seine Schüler begannen europäische Sachbücher⁵

⁴ 915–965. Der „Möchtegern-Prophet“ zählt bis heute in den arabischsprachigen Kreisen zu den meistgelesenen und meistzitierten Dichtern.

⁵ Unter seiner Leitung wurden rund 4000 Bücher übersetzt. Die wichtigsten waren die französischen Gesetzestexte, die später die Grundlage für das ägyptische Recht bildeten.



Abb. 1. Von rechts nach links: Abdelmoneim Ibrahim, Suad Hosni, Youssef Wahbi, Omar ash-Sherif, Hind Rostom in *›Liebesgerücht‹* (1960, Regie: Fatim Abdelwahab).

und später Literatur zu übersetzen, was großen Einfluß auf die Entwicklung der ägyptischen Literatur hatte. Die jungen Schriftsteller der Jahrhundertwende ließen sich enthusiastisch auf die neuen Einflüsse und Ideen aus Europa ein. Von den Neoklassizisten wurden sie als Nachahmer, Abtrünnige und Literaten ohne Nationalgefühl beschimpft. Kernstück der Diskussion waren die neuen, unbekannten Literaturformen, mit denen man in Kontakt getreten war: die Novelle, die Kurzgeschichte, der Roman und das freie Gedicht. Gegen sie sprach nicht nur die klassische Literatur selbst, die an Formen gebunden war, wo sich Wort und Inhalt dem Rhythmus, dem Reim und der Zeilenlänge unterordnen mußten. Auch ihre Rolle als traditionelle Vertreterin von Kultur, Eleganz und Bildung verbat es ihr, sich auf die Stufe des Märchenerzählers vom *Suq* zu stellen. Traditionalistischen Ägyptern riefen die westlichen Literaturformen eine Dissonanz zu ihrem Gefühl für Diskretion, Anstand und Sitte hervor. Der Dialektdichter Abdallah an-Nadîm⁶ gab 1892 die Wochenzeitschrift *Al*

⁶ Abdallah an-Nadim lebte von 1843–1896. Der militante Nationalist hatte 1882 an der *Urabi-Revolution* teilgenommen und wurde zweimal exiliert.

Ustez (= der Lehrer) heraus, in der die westliche Literatur und die Beziehungen zwischen Orient und Okzident in allen ihren Formen diskutiert wurden. Als Grundton herrschte hier das Lob auf die westliche Technik vor, die Vorbild für ein modernes Ägypten werden sollte. Andererseits wurde betont, daß die Europäer menschlich anders seien; kritisiert wurden vor allem der Konsum von Alkohol und die in Europa übliche Prostitution.

Doch die *Nahda*, Ägyptens Aufbruch in die Moderne, war unaufhaltsam, bewegte und aktivierte den gesamten kulturellen Bereich und öffnete den Weg für Unbekanntes. Der Chedive Ismail war der Meinung, daß Ägypten zu einem Teil Europas werden müsse, und hatte bereits mit Hilfe des Syrers Jaqub Sannua Mitte des 19. Jahrhunderts versucht, westliches Theater in Ägypten heimisch zu machen. Zu diesem Zweck hatte der Autor Molière übersetzt und eigene, ähnliche Komödien geschrieben. Doch erst im beginnenden 20. Jahrhundert wurde das Theater zu einer autochtonen Kunstform; Yussef Wahbi führte die Tragödie ein, und Salama Higazi, Sayed Darwish⁷ und Daoud Hosni sorgten für die Verbreitung des Musiktheaters. Es wurde mit der Gruppe Okasha und der Sängerin Munira al Mahdeiya zur erfolgreichsten Theaterform. Das ging soweit, daß sogar zwischen die Akte der Tragödien Musikeinlagen eingelegt wurden. Mit den großen Komödianten Ali al Kassar und Nagib ar-Rihani wurde das Theater Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zum beliebtesten gesellschaftlichen Anlaß überhaupt.

Der ägyptische Film wird geboren

In einem alexandrinischen Café wurden schon 1896 die ersten Filmrollen der Brüder Lumière abgespielt. Kurz darauf begannen mehrere europäische, in Alexandrien ansässige Geschäftsleute dokumentari-

⁷ 1892–1923. Der ägyptische Komponist hatte trotz seiner kurzen Karriere enormen Einfluß auf alle arabischen Musiker dieses Jahrhunderts. Seine Inspiration bezog er aus drei Quellen: der ägyptischen Volksmusik, zu der auch die typischen melodischen Rufe der Straßenverkäufer zählen, der italienischen Oper und der libanesischen Folklore. Seine Kompositionen sind – im Gegensatz zur ägyptischen klassischen Musik der Jahrhundertwende – sehr expressiv und lebendig. Als erster Komponist arrangierte er seine Stücke, was stark zur Lebendigkeit beitrug. Er arbeitete intensiv mit dem progressiven Dichter, Autor und Drehbuchautor Badia Chairi zusammen. Sie schufen Lieder für alle Berufsgruppen und gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen.

sche Filmstreifen zu importieren. Sie wurden von einem aufgeschlossenen und nach kulturellem Aufbruch begierigem Publikum begeistert begrüßt. Rasch wurden in Alexandrien, Kairo, Assiut, Port Said und Mansura die ersten Vorführsäle provisorisch eingerichtet, und 1917 war die Zahl der regulären Kinosäle bereits auf siebzig angewachsen. Sie waren fast ausnahmslos im Besitz von in Ägypten lebenden Ausländern. Erst während der zwanziger Jahre etablierten sich ägyptische Kinobesitzer in größerer Anzahl.

Der kosmopolitische Geist der Kolonialzeit erlaubte es bald, „ägyptische“ Filmversuche zu wagen. Der in Alexandrien lebende Franzose De Lagarne ließ 1912 einen italienischen Kameramann und die notwendigen Einrichtungen kommen und filmt dokumentarische Szenen im lumièreschen Stil in Alexandrien, die er auch in Ägypten entwickelte. Umberto Dores, ein italienischer Photograph aus Alexandrien, gründete 1917 mit der Hilfe der „Banco di Roma“ die „Italienisch-ägyptische Filmgesellschaft“ und produzierte drei Filme. Wegen ihrer schlechten technischen Qualität und der französischen Untertitel hatten sie keinen Erfolg, worauf die „Banco di Roma“ sich zurückzog und die Gesellschaft aufgelöst wurde.

Es folgten Verfilmungen von Theaterstücken mit ägyptischen Darstellern, doch erst der Kurzfilm *›Der Obersekretär‹* (D + K: Mohammad Bayyumi, 1924) mit dem bekannten Theaterschauspieler Amin Attallah wurde ein Publikumserfolg. Auch diesem Film lag ein Theaterstück zugrunde, war aber durch die gute Regie von Mohammad Bayyumi qualitativ besser als seine Vorgänger. Mohammad Bayyumi gilt heute als der erste ägyptische Regisseur und der erste Ägypter, der sich als solcher ausbilden ließ. Er war 1919 nach Berlin gereist, wo er bei der Ufa das Filmhandwerk erlernte. Zwei Jahre später kehrte er nach Ägypten zurück und richtete in Alexandrien unter dem Namen „Bayyumi Foto Film“ ein Studio und eine Filmgesellschaft ein. Überaus aktiv und innovativ war Mohammad Bayyumi nach wenigen Jahren finanziell am Ende. Von der entstehenden Filmindustrie wurde er nicht absorbiert und geriet so in Vergessenheit.⁸

⁸ Er hatte Anfang der dreißiger Jahre intensiv mit dem Begründer der ägyptischen Filmindustrie Talaat Harb zusammengearbeitet und aktiv beim Aufbau des „Studio Misr“ geholfen, wurde aber kurz vor dessen Fertigstellung aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen ins Abseits gedrängt. Erst 1991 wurde dank eines zweistündigen Dokumentarfilms von Mohammad al Qaliubi dem beachtlichen Werk des Pioniers Anerkennung zuteil.

Neue Akzente

Zunächst von Libanesen und Griechen finanziert, Italienern gedreht, Franzosen dekoriert und gespielt, wurde der Film nun zunehmend ägyptischer. Ab Mitte der zwanziger Jahre waren Ägypter nicht mehr nur Schauspieler, sondern begannen sich auch als Autoren, in der Regie und der Produktion zu versuchen. Die Theaterschauspielerin Aziza Amir beschloß 1926, den Sprung von der Bühne zum Film zu machen. Nach einer kurzen, erfolglosen Zusammenarbeit mit dem türkischen Autor und Regisseur Wedad Orfi produzierte sie mit dem Drehbuchautor Ahmad Galal und dem Regisseur Stéphane Rost 1927 *»Leila«* (D: Ahmad Galal, Aziza Amir; K: Telio Chiarini). Das schöne Waisenmädchen Leila (Aziza Amir), das in einem kleinen Dorf aufwächst, wird von einem reichen Mann begehrte. Leila liebt aber den Beduinen Ahmad (Ahmad Galal), der als Touristenführer arbeitet. Nachdem er sie geschwängert hat, reist er mit einer amerikanischen Touristin in die USA. Leila wird aus dem Dorf gejagt, trifft aber zufällig ihren reichen Verehrer, der sich bereit erklärt, sie zu heiraten. *»Leila«* war ein großer Erfolg. Der 150 minütige Stummfilm gilt als erster ägyptischer Langspielfilm. Das Melodrama wurde bei den Pyramiden und in Aziza Amirs Villa gedreht, wo der Film auch entwickelt wurde.⁹ In seinen Anfängen spielten mehrere Frauen eine wichtige Rolle im ägyptischen Filmschaffen. Die Schauspielerinnen Assia Dagher, Aziza Amir, Mary Queeny, Bahiga Hafez und Fatma Rushdi betätigten sich auch als Produzentinnen, Regisseurinnen, Autorinnen oder Cutterinnen. Sie stammten aus der europäisch beeinflußten Oberschicht, in der die Damen – wie zum Beispiel Bahiga Hafez – einen Salon führten. Im emanzipatorischen Klima der Nationalbewegung der zwanziger Jahre war unter der Führung von Hoda Shaarawi eine großbürgerliche Frauenrechtsbewegung entstanden, die ebenfalls das Engagement der Frauen förderte. In der während der Mitte der dreißiger Jahre entstehenden Filmindustrie vermochten die Frauen sich weniger leicht einzuordnen. Assia Dagher blieb allerdings bis in die sechziger Jahre eine der Großen im Produktionsbereich.

Auf *»Leila«* folgte 1929 die Komödie *»Seine Exzellenz Kish Kish Bey«* (D: Nagib ar-Rihani; K: Telio Chiarini) des hervorragenden Autors,

⁹ Die ersten Gesellschaften waren Familienunternehmen, wie z. B. die Firma „Condor Film“ der Brüder Lama oder „Isis Film“ von Aziza Amir. Studios, Büros und die Dunkelkammern fanden ihren Platz in den Villen der Unternehmer. Gefilmt wurde in den Villen, den Gärten oder in der freien Natur.

Theaterschauspielers und Komikers Nagib ar-Rihani und danach der Höhepunkt und Abschluß der Stummfilm-Ära ›Zeinab‹ (D: Mohammad Karim; K: Gaston Mardi, 1930). Der Regisseur dieses Films, Mohammad Karim, hatte sich gründlich in Rom und Berlin ausbilden lassen und beschloß nach seiner Rückkehr nach Ägypten seinen ersten Film zu drehen. Als Vorlage diente der autobiographisch gefärbte Roman ›Zeinab‹ von Mohammad Hussein Heikal¹⁰, der als der erste ägyptische Roman überhaupt gilt. ›Zeinab‹ ist die Geschichte eines armen Bauernmädchen, das nicht den heiraten darf, den sie liebt. Erst nach ihrer schweren Krankheit kommt es zum Happy-End. Der Film ›Zeinab‹ war nicht nur die erste Literaturverfilmung, sondern auch der erste Film, dem ein professionell geschriebenes Drehbuch zugrunde lag. Im Gegensatz zu den anderen Filmschaffenden, die oft gleichzeitig Regisseur, Schauspieler und Produzent waren, beschränkte Mohammad Karim seine Tätigkeit auf die Regie. Da die bestehenden Studios seinen Ansprüchen nicht genügten, ließ er von seinem Freund, dem Theaterschauspieler Yussef Wahby, ein neues aufwendiges Studio einrichten, in dem nun zum ersten Mal sachverständig gefilmt wurde.

Auftakt einer Industrie

Nach der Revolution von 1919 und innerhalb der erstarkenden Nationalbewegung der zwanziger Jahre wurde die Identitätssuche der Ägypter konkreter und zielgerichteter. Die gesamte Industrie und alle Banken waren ausländisch geführt worden, bis der Nationalkapitalist Talaat Harb 1920 die „Bank Misr“¹¹, die Bank Ägyptens, mit rein ägyptischem Kapital ins Leben rief. Er war überzeugt, daß nur die wirtschaftliche Selbständigkeit zur Unabhängigkeit führen konnte. Als eine ihrer 27 Tochtergesellschaften, die die „Bank Misr“ in nur fünf Jahren eingerichtet hatte, gründete sie 1925 „Ägyptens Gesellschaft für Theater und Kino“. Diese baute zunächst das Nationaltheater und richtete Räume für die Entwicklung von Filmen ein. Kurz

¹⁰ 1888–1956. Der politische Publizist und Romancier Mohammad Hussein Heikal schrieb ›Zeinab‹ 1910 während seines Studienaufenthalts in Paris und veröffentlichte ihn unter einem Pseudonym, da zu dieser Zeit das Schreiben eines Romans als wenig seriös galt und er um seinen Ruf und seine Karriere fürchtete.

¹¹ Eine der ersten berühmten Persönlichkeiten, die hier ein Konto eröffneten, war die Sängerin Um Kulthum. Mit den Geldern wurde eine Kette von Fabriken, besonders im Textilbereich, aufgebaut.

darauf wurde eine weitere Gesellschaft gegründet, die sich diesmal ganz dem Filmschaffen widmen sollte und 1927 mit großem Pomp eingeweiht wurde. Mit dem Aufkommen des Tonfilms sah Talaat Harb im Filmschaffen eine aufkommende Industrie und begann die Entwicklung bald voranzutreiben. Er reiste mehrmals nach Frankreich und Deutschland und sah sich die dort bestehenden Studios an. In der Nähe der Pyramiden von Giza wurde 1934 mit dem Bau des „Studio Misr“ begonnen; gleichzeitig wurden Stipendiaten nach Europa geschickt, die dort das Filmhandwerk erlernen sollten. Für die Ausstattung des „Studio Misr“ wurde in Deutschland die modernste und beste Einrichtung angeschafft, deren Installation der deutsche Regisseur Fritz Kramp überwachte.

Das allen Anforderungen der Zeit genügende Studio wurde am 10. Oktober 1935 eingeweiht. Vor allem seine ausgezeichnete Aufnahmetechnik revolutionierte das ägyptische Filmschaffen. Bis dahin waren nach dem Aufkommen des Tonfilms die ägyptischen Regisseure nach Paris gereist und drehten die Tonaufnahmen im „Studio Eclair“. Das war nun nicht mehr nötig. Bereits vier Monate nach der Einweihung des „Studio Misr“ kam seine erste Produktion *›Wedad‹* (D: Fritz Kramp; K: Samy Brill, Ahmad Chorshid, 1936) von Fritz Kramp¹² in die Kinos. Der Musikfilm war dank der Beliebtheit seiner Hauptdarstellerin, der Sängerin Um Kulthum, und der ausgezeichneten technischen Qualität ein überwältigender Erfolg.

Das „Studio Misr“ betätigte sich in allen Genres und besorgte auch den Vertrieb der eigenen und fremden Produktionen. Es war der größte Exporteur ägyptischer Filme und beschäftigte Agenten in mehreren arabischen Ländern. Im Zuge der Ägyptisierung des Filmschaffens hatte Kairo Ende der dreißiger Jahre Alexandrien als führende Produktionsstätte abgelöst. Neben dem „Studio Misr“ waren die vier professionellen Studios Ramsis, Nahas, Lama und Nassibian und zahlreiche einfach eingerichtete Aufnahmeräume aus der Pionierzeit in Betrieb.

¹² Fritz Kramp war der erste vom „Studio Misr“ engagierte Regisseur. Der Deutsche wurde später von mehreren Filmschaffenden, insbesondere vom Regisseur Ahmad Badrachan als autoritär und ehrgeizig kritisiert und von der progressiven Gruppe um den damaligen Regieassistenten Salah Abu Seif sogar als Nazi verdächtigt. Dagegen sprechen nicht nur seine filmtechnischen Qualitäten, die er in *›Wedad‹* und 1938 in *›Lashin‹* bewies, sondern auch die einmaligen Szenen von Hunger, Not und Volksaufständen im letzteren.

Filme für die bürgerliche Mittelschicht

Ägypten war das einzige arabische Land, das sich von Anfang an auf das risikoreiche Unternehmen „Kino“ einließ. Weniger lange und weniger „intensiv“ kolonialisiert als die übrige arabische Welt, andererseits reich und bereit, fremde Kultur zu übernehmen, hatte Ägypten eine der größten Filmindustrien geschaffen, bevor im Maghreb¹³ nur ein einziger autochtoner Film gedreht wurde. Später heftig als kommerziell und nachäffisch kritisiert, warfen die anderen arabischen Länder dem ägyptischen Kino auch seinen kulturimperialistischen Aspekt vor, der sie in der seriösen und alternativen Eigenproduktion behinderte.

Die sowohl von einer archaisch-bodenständigen Landbevölkerung wie von einer aristokratisch-europäisierten Oberschicht geprägte ägyptische Kultur tat sich schwer mit dem gegenseitigen Fremdsein der Klassen. Wer Kino machte, war intellektuell oder reich und hatte vom Ägypten der Massen, der Bauern kaum eine Ahnung. Das anzusprechende Publikum waren die städtischen Mittelschichten, die gern den Duft der weiten Welt schnuppern, die Herrschaftshäuser einmal von innen sehen und über dem Liebeskummer der Prinzessinnen Tränen vergießen wollten. Die von der „Bank Misr“ kreierte Kinoindustrie war wie jede andere Industrie auf Qualität und Verkäuflichkeit ausgerichtet.

Vor dem Hintergrund des krassen Bildungsgefälles war es am einfachsten und einträglichsten, bürgerliches Kino für ein gutsituierteres, neugieriges und leidlich gebildetes Publikum zu machen. „Studio Misr“ und die anderen Gesellschaften schufen 1940 bereits 15 Filme, und nach dem Zweiten Weltkrieg stieg die jährliche Produktion auf durchschnittlich 40 Spielfilme. Gleichzeitig stieg die Anzahl der Kinos schnell an. Sie wurden allerdings zur Hälfte in den Millionenstädten Kairo und Alexandrien errichtet. Der Erfolg in der gesamten arabischen Welt beruhte auf der ähnlichen Situation dieser Länder und dem intelligenten Marketing des ägyptischen Films. Die rasche Spezialisierung auf beliebte Genres und ein von Hollywood inspiriertes, aber sehr orientalisches „Starsystem“, machte Kino zu einer absoluten Lieblingsunterhaltung für die städtischen Mittelschichten. Seine großen Stars waren: die zarte Faten Hamama, der erotische Omar ash-Sherif¹⁴, Bösewicht Mahmud al Meligi, der männliche Ahmad

¹³ So wurde der erste tunesische Film ›Der Verrückte von Kairuwan‹ erst 1939 und von dem französischen Regisseur M. J. Creusi gedreht.

¹⁴ Omar ash-Sherif ist die arabische Schreibweise für Omar Sharif.

Mazhar, die komische Mary Munib, der bedächtige Hussein Riad, „Meister“ Zaki Rostom, die „Mutter“ Amina Rizq und der immer liebenswerte Abdelwarith Assar, der unermüdlich versucht, alles wieder ins Lot zu bringen. Mehr als Stimmung und Handlung brachte eine gute Kamera¹⁵ durch Großaufnahmen das schöne Gesicht des beliebten Stars zur Geltung. Oft unbeweglich in den überlangen, notgedrungen geschwätzigen Dialogen verharrend, konzentrierten sich Bild und Film auf ein Gesicht. Noch heute sind dem ägyptischen Durchschnittspublikum auch berühmte Regisseure nur selten ein Begriff; es spricht vielmehr vom „Film mit Faten Hamama, Omar ash-Sherif usw.“.

Zum Starkult gehörte die Festlegung der Schauspieler auf ihre Rolle. Die sich rasch entwickelnde Filmindustrie bestand auf diesem Erfolgsrezept, und vielen Schauspielern fehlte die Gelegenheit oder der Mut, sich in anderen, gegensätzlichen Charakteren zu versuchen. Die breite, wenig aufgeklärte Bevölkerung, die nur zu gern in der Dramatik eines Films aufging und lebte, identifizierte den Schauspieler unweigerlich mit seiner Rolle. So schaffte es z. B. die große Schauspielerin Faten Hamama nicht, sich von ihrem Image der tragischen Heldenin oder der zarten, ausgebeuteten, dabei so reinen Frau zu lösen. Als sie während des *Ramadan*¹⁶ 1991 zum erstenmal in einer Fernsehserie¹⁷ mitspielte, wirkte ihre idealisierte und engelhafte Rolle als Schuldirektorin in der übrigen, durchaus aktuellen Handlung völlig antiquiert. Dem Publikum, das mittlerweile an Karatefilme und Politthriller gewöhnt ist, standen jedoch beim Anblick seiner Faten die Tränen in den Augen.

Der ägyptische Kommerzfilm pendelte sich rasch auf die Genres Musikfilm, Melodrama und Komödie ein. Ihre Grenzen verließen allerdings fließend, und auch zum traurigsten Rührstück gehörte immer eine Portion Witz, während der Gesangsfilm sowohl Lustspiel als auch Tragödie sein konnte. Es entwickelten sich rasch Untergenres, so z. B. das historische Melodrama, das Beduinen- oder Thril-

¹⁵ Alle Kameramänner der Pionierzeit waren europäischer und insbesondere italienischer Herkunft. Die beiden aktivsten und einflußreichsten waren Telio Chiarini und Alvise Orfanelli.

¹⁶ *Ramadan* ist der Fastenmonat, in dem die gesamte muslimische Gemeinschaft von der Morgendämmerung bis zum Sonnenuntergang fastet. Die Nächte sind hingegen den Genüssen und Festen gewidmet.

¹⁷ ›Das Gewissen der Direktorin Hekmet‹, geschrieben von Usama Anwar Okasha, dem wichtigsten Autor des ägyptischen Fernsehens.



Abb. 2. Anwar Wagdi und Aqila Ratib in *›Die Scheidung von Madame Suad‹* (1948, Regie: Anwar Wagdi).

lernmelodrama. Die Genres bauten auf einer fast statischen Dramaturgie auf, deren Grundpfeiler Melodramatik, Emotionalität und viel Wortkomik waren.

Klamauk und Satire Die ägyptische Komödie

Die ägyptische Komödie versuchte sich bereits zu Zeiten des Stummfilms, doch plump und ungeschickt witzelnd war sie in keiner Weise den Chaplinfilmen ebenbürtig. Bei der Einführung des Tonfilms wurden die Chaplinfilme nachträglich vertont, da viel mehr als das Visuelle das Verbale und Erzählende Grundzug der arabischen Kultur ist. In den ersten komischen Eigenproduktionen suchte man zunächst das Vorhandene zu kopieren, also ägyptisches Theater oder europäische Commedia dell'arte zu verfilmen. Wenig innovativ wollte man das Publikum zum Lachen zwingen, bis ein Komiker kam, der das ägyptische Lustspiel einführte: Nagib ar-Rihani. Er war bereits ein überaus populärer Theaterschauspieler, als er 1929 zum Film kam. Für die Verfilmung seines Theaterstücks und der Revue *›Seine Exzellenz*

Kish Kish Bey, das im Kairo der zwanziger Jahre ein wahrer Kassen-schlager war, schrieb er das Drehbuch und die Dialoge und spielte die Hauptrolle. Kish Kish Bey ist ein reicher, aber dummer Dorfschulze, der sich nach dem erfolgreichen Verkauf seiner Baumwollernte in der Stadt amüsieren will, sich aber überall übertölpeln läßt und schließlich sogar ausgeraubt wird. Kish Kish Bey verflucht die niederträchtigen Städter und kehrt enttäuscht in sein Dorf zurück.

Nagib ar-Rihani war zweifellos der größte Komiker der dreißiger und vierziger Jahre. Mit ihm schaffte es die ägyptische Komödie, sich der Dominanz Hollywoods zu entziehen und als autochtones Kino zu präsentieren. Nagib ar-Rihani hatte erkannt, daß Komik und Humor zutiefst ägyptisch sein mußten, um das Kairoer und alexandrinische Publikum zu gewinnen. Die Ägypter sind von Natur aus *Ibn Noket*, schlagfertige Scherzbolde und spezialisiert darauf, über alles und jeden täglich neue Witze zu erfinden.

Bald wich das reine Entertainment von ›Seine Exzellenz Kish Kish Bey‹ einer durchdachten und bis ins Detail geplanten Situationskomik. Die Wortkomik wurde mit Nagib ar-Rihani fein und zweideutig. Der hervorragende Autor, Drehbuchautor und Verfasser der Dialoge machte in seinen insgesamt dreizehn Filmen¹⁸ mit viel Humor die sozialen Ungerechtigkeiten zu seinem Hauptthema und verlieh so der gepflegt-bürgerlichen Salonatmosphäre der sonstigen Filme der dreißiger und vierziger Jahre ein ganz neues Fluidum. Ein gut durchdachtes Drehbuch steigert langsam die Komik der Situation und spart weise an billigen Effekten, um schließlich ein echtes, erlösendes Lachen zu erreichen. Der intelligente Humor kommt nicht von Blödeleien, sondern von den Problemen und Spannungen zwischen Menschen und verschiedenen Klassen. Gleichzeitig sind Drama und Komik in Nagib ar-Rihannis Filmen außergewöhnlich ausgewogen. Mit Vorliebe stellt er den Kleinbürger dar, einen Pechvogel, der kaum ahnt, was Erfolg, Liebe oder Reichtum bedeuten, und die sich, wird er unversehens mit ihnen konfrontiert, als Fata Morgana erweisen.

Nagib ar-Rihani hat seine Filme mit ausgezeichneten Schauspielern und Technikern gemacht. So war in seinem letztem Film ›Flirt junger Mädchen‹ (D: Nagib ar-Rihani, Badia Chairi; K: Abdelhalim Nasr, 1949) Anwar Wagdi Regisseur und Schauspieler, die Sängerin Leila

¹⁸ Vier der Geschichten und Stücke von Nagib ar-Rihani wurden erst nach seinem Tod verfilmt. Nagib ar-Rihani schrieb seine Werke grundsätzlich mit dem Dialektdichter und Autor Badia Chairi.



Abb. 3. ›Dahab‹ mit Fairuz, Anwar Wagdi, Ismail Yassin (1951, Regie: Anwar Wagdi).

Murad spielte die witzig-charmante Tochter des Paschas¹⁹ Leila²⁰ und Mahmud al Meligi wie immer den Bösewicht, der sie verführen will und vor dem sie gerettet werden muß. Außerdem traten als „Gäste“ der große Theaterschauspieler Yussef Wahby und Mohammad Abdelwabab auf, einer der wichtigsten Komponisten und Sänger Ägyptens. Er hat für ›Flirt junger Mädchen‹ auch die Musik komponiert. Ein äußerst attraktiver Film also, der mit seinen vielen Namen die Leute anzog. Die durchdachte Komödie hatte auch mit ausgezeichneten Aufnahmen des Kameramanns Abdelhalim Nasr aufzuwarten.

¹⁹ Pascha war der höchste Titel in Ägypten und konnte nur vom König persönlich verliehen werden.

²⁰ Die Sängerin Leila Murad heißt in fast allen ihren Filmen „Leila“.

Eine Schande, die jeder kennt

In der Tragikomödie *›Flirt junger Mädchen‹* bringt Nagib ar-Rihani als eben entlassener, armer Schulmeister, dem eine Traumstelle als Privatlehrer beim Pascha angeboten wird, die Leute durch sein verhängnisvolles Geschick zum Lachen. Der kleine Mann fühlt mit ihm, wenn er nicht weiß, wie man sich dem großen Pascha gegenüber wohl benehmen soll. Ängstlich und verwirrt bringt er dem Diener und dem Hundewärter des Paschas größten Respekt entgegen, nur weil sie so vornehm gekleidet sind. Frustriert ob des Mißverständnisses ist er dann frech zum Gärtner, der ihn nach seinen Arabischkenntnissen zu fragen wagt. Ausgerechnet der entpuppt sich dann aber als Hobbygärtner und Pascha und wird entsprechend böse, als der Lehrer schnippisch antwortet, er versteände von arabischer Grammatik ebensoviel wie der Gärtner von Petersilie und Bohnen ... Der Pascha fuchtelt dem Lehrer mit der Gartenschere vor der Nase herum, der versteht, daß es mit der erhofften Stelle nichts wird, und sich sagt, daß er eben wie immer Pech habe. Doch der eigentliche Schock kommt erst, als ihn Leila, die Tochter des Paschas, beschuldigt, ihr Armband gestohlen zu haben. Ausgebeutet zu sein und dann noch des Diebstahls verdächtigt zu werden ist eine Schande, mit der sich viele Ägypter mühelos identifizieren können. Bis aufs Hemd ausgezogen und von den Dienern durchsucht, schweigt nun Nagib ar-Rihani in den ihm durch die Oberschicht zugefügten Erniedrigungen. Doch Leila findet das Armband, sie hatte es verlegt, und um sich zu entschuldigen, stellt man den entehrten Lehrer schließlich doch ein. Nun beginnt eine Liebesgeschichte, die kitschig wäre, wenn sie nicht von Nagib ar-Rihani feiner Selbstironie und Leila Murads Charme getragen würde. Dem ägyptischen Zuschauer, der durchaus fähig ist, über sich selbst zu lachen, führt er Klatsch, Selbstsucht, Neid und vor allem die Katastrophe, die ja immer den Ärmsten trifft, lebendig vor. Nagib ar-Rihani wußte diesen typischen Charakterzug perfekt darzustellen: den komisch-bitteren Galgenhumor, mit dem sich der Ägypter mit seiner Niederlage abzufinden versucht.

Der ägyptische „Fernandel“

Ismail Yassin war ein weiterer bekannter Komiker. Unter seinem eigenen Namen kreierte er die *Filmserie* *›Ismail Yassin‹*, die sich als großer Lach- und Geschäftserfolg erwies. Er machte sie mit verschie-



Abb. 4. Die Sängerin Leila Murad und Mahmud al Meligi in ›Von Herz zu Herz‹ (1952, Regie: Henry Barakat).

denen Regisseuren, wobei Fatîn Abdelwahab das „Gummigesicht“ am geschicktesten einzusetzen wußte. Zu dem beliebten Filmzyklus gehörten ›Ismail Yassin bei der Armee‹ (1955), ›Ismail Yassin bei der Polizei‹ (1956), ›... in Damaskus‹ (1958), ›... im Irrenhaus‹ (1958) usw. Die Sängerin Shadia und der Sänger Mohammad Fauzi wirkten erstmals in Ismail Yassins Filmen mit, wodurch ihre Anziehungskraft noch erhöht wurde. Mit dem Regisseur und Schauspieler Anwar Wagdi und dem Wunderkind Fairuz²¹ wußte Ismail Yassin in schillernden Farcen Vaudeville geschickt mit Tanz und Gesang zu kombinieren.

Mit weniger Finesse als Nagib ar-Rihani, dafür mit um so breiterem Lachen und viel Grimassen, bestritt der „Fernandel des ägyptischen

²¹ Die kleine Fairuz sang und tanzte in sechs Filmen und gab dann die Showkarriere auf. Ihre Schwester Nelly war als Kind zwar weniger erfolgreich, ist dafür heute der Star der Fernsehrevue ›Fauwasir‹, die unbedingt zum Programm des *Ramadan* gehört. Die beiden Schwestern sind armenischer Herkunft.

Kinos“ die Komödie der fünfziger und sechziger Jahre. Das sozialkritische Element von Nagib ar-Rihanis Komödien schwächte sich deutlich ab. Ismail Yassin ist kein armer, ausgebeuteter Bürger, gegen den sich ständig die Gesellschaft und das Schicksal wenden, sondern ein Hanswurst, ein Clown, den man unmöglich ernst nehmen kann. Ismail Yassin in der Armee ist kein Gegner der Ordnung oder der Hierarchie, sondern seine Dummheit lassen ihn alles verkehrt machen und sich nach links drehen, wenn es heißt „rechtsum kehrt!“. Die Überzeichnung von Ismail Yassins tolpatschigem Verhalten in widrigen gesellschaftlichen Umstände, die der Zuschauer nur allzu gut kennt, machten diese Art von Komödie im gesamten arabischen Raum äußerst beliebt. Mit den Übertreibungen umging sie geschickt die Zensur. Und wenn auch der Clown ständig gegen die Tabus der arabischen Gesellschaft verstößt, so tut er es doch nur aus Dummheit. Außerdem war das Ziel dieser Komödien immer die Integrierung des Clowns in die Gesellschaft und ein Happy-End zumindest für die Guten.

Die Komödie ist das einzige der alten Genres, das sich, wenn auch vielen Wandlungen unterworfen, bis heute halten konnte. In den siebziger und achtziger Jahren stieg Adel Imam mit seinen Witzen und Blödeleien sogar zum beliebtesten und bestbezahlten Star des arabischen Kinos auf. Seinen eigentlichen Durchbruch hatte der Komiker mit dem Stück *›Ein Zeuge, der nichts sah‹*, dem größten Theatererfolg der siebziger Jahre. Hier akzentuierte er geschickt die entscheidenden und psychologisch wichtigen Aspekte des ägyptischen Humors. Das Stück konnte sich sieben Jahre lang halten und wird bis heute regelmäßig vom Fernsehen ausgestrahlt.

Zum Film kam Adel Imam mit einfachen Komödien. Woran der derzeitige ägyptische Film ohnehin leidet, bestimmte Adel Imam zu seiner Richtschnur: Witz findet nur im Dialog statt; Handlung, Spiel und Geschichte sind konventionell und spannungslos. Viele Kritiker glauben, daran und an Adel Imams Erfolg die Dekadenz des ägyptischen Films zu erkennen. Äußerst ehrgeizig hat der hochbegabte Komiker und Schauspieler es letztlich vorgezogen, eine Karriere ohne Experimente zu machen. Anders als Nagib ar-Rihani und Ismail Yassin duldet Adel Imam neben sich keine anderen Stars, keine Musik, keinen Tanz. Ein Regisseur, der heute einen Film mit Adel Imam drehen will, muß sich dessen Konzept unterwerfen. Während jeder ägyptische Schauspieler davon träumt, einmal mit dem Starregisseur Yussef Chahine arbeiten zu dürfen, lehnte Adel Imam



Abb. 5. »Salama ist in Sicherheit« mit Nagib ar-Rihani und Raqia Ibrahim (1937, Regie: Niazi Mustafa).

dessen Angebot für eine Hauptrolle²² mit der Begründung ab, daß er das Drehbuch nicht verstehe. Sein Image hat sich seit Jahren nicht gewandelt: mit Jeans und Turnschuhen verkörpert er in seinen Komödien, seinen wenigen ernsten Filmen²³ und ab den späten achtziger Jahren in seinen Actionfilmen immer den „good guy“.

Die Liebe, die sich nie erfüllt Das Melodrama

Mit dem Begriff „Melodrama“ wird der ägyptische Film für europäische Vorstellungen wohl am ehesten beschrieben: ein Schauerdrama, untermauert von schwülstiger Musik, in dem sich eine von Anfang an verlorene, weil sündhafte oder schuldbeladene Liebe zaghaft entwickelt,

²² Es handelte sich um die Rolle des Yahya in »Ein ägyptisches Märchen« (1982).

²³ Die besten hiervon sind »Der Profi« (1983) von Mohammad Khan und »Liebe in der Zelle« (1985) von Mohammad Fadel.

um dann – blutrünstig gemordet oder in ihrer Lebensunfähigkeit abgestorben – nur noch in der Erinnerung weiterzuleben. Das Fehlen von Realitätstreue ist nur ein vordergründiger Mangel des ägyptischen Melodramas. Seine Wahrheit liegt tiefer – dort, wo das breite Publikum zu weinen beginnt, und dort, wo es sich selbst zu finden glaubt. Der Realitätsgehalt der Rührdramen sind die Moral und der Moralismus der ägyptischen Bevölkerung.

Fast alle großen Regisseure Ägyptens haben sich am Melodrama versucht, sogar die, die später den Weg des Realismus einschlugen. Ein zähes Genre, das erst in den siebziger Jahren in einer markant ausgerichteten Welt und nach der großen Niederlage von 1967 seinen Reiz verlor. Bereits die ganz frühen ägyptischen Spielfilme *›Leila‹* (1927) und *›Zeinab‹* (1930) waren echte Melodramen. Die Geschichten um die Heldinnen, Opfer eines grausamen Schicksals und böser Männer, leiteten eine lange Reihe Rührdramen ein, deren Stil sich in den fünfziger und sechziger Jahren verfeinerte und mit der politischen und sozialen Entwicklung veränderte. Engelgleich und jungfräulich oder aber als Vamp und Femme fatale, später emanzipiert oder erotisch, stand die Frau im Mittelpunkt der Handlung, oder anders gesagt: das Gesicht des Schicksals war immer das Gesicht einer Frau. Und zu einer Frau gehörte die Liebe, besonders wenn sie schön und rein war wie die Heldinnen der Melodramen. Diese durchaus positive Rolle bekam in den späten sechziger Jahren einen negativen Anstrich, als das Kino sich aus den höheren Sphären in die niedrigeren begab, um zu zeigen, wie das Leben wirklich ist. Wurde dieser Ansatz nicht von den Realisten aufgefangen, zeigte er oft Geschichten und Heldinnen schlechten Geschmacks; der zarte Engel wurde zur alten Jungfer und die Femme fatale zur billigen Tänzerin, zum Flittchen, zur dummen Gans. Mohammad Karim zeichnete die frühen, schönen, oft musikalischen Melodramen. Ezzedin Zulfaqqar, der Meister des sentimental Melodramas, und Henry Barakat filmten in den fünfziger Jahren große Schwarzweiß-Epik, die auch die Situation der Frau im Ansatz kritisiert. Hassan al Imam hat seit den vierziger Jahren fast hundert Melodramen gedreht, oft mit großen Stars.

Die Fortsetzung der Erbsünde

Die ägyptische Literatur, weitaus progressiver, kritischer als das Kino, diente von den sechziger Jahren an häufig mit den schönen Romanen und Novellen von Taufiq al Hakim, Taha Hussein, Nagib

Mahfuz und Yussef Idris als Drehvorlage. Doch oft mußten der Handlungsablauf und die Moral der Geschichte erheblich umgestaltet werden, um sie für das Kinopublikum akzeptabel zu machen. In seinem Roman *›Der Ruf des Brachvogels‹* (1933) sieht der Schriftsteller Taha Hussein²⁴ ein durchaus modernes Ende für seine Liebesgeschichte vor. Das Beduinenmädchen Amna verliebt sich trotz ihres Racheschwurs in den Mann, der ihre Schwester verführt hat, und tut das Undenkbare: sie heiratet ihn und entwickelt sich zu einer selbstbewußten Frau. Im Prozeß ihrer Emanzipation setzt sie sich über ihre eigene Moral und die ihres Stammes hinweg und verzeiht.

Der Regisseur Barakat²⁵ drehte für seinen gleichnamigen Film (D: Henry Barakat, Yussef Gauhar; K: Wahid Farid, 1959) zwei Enden; eines getreu nach Taha Hussein, das andere strenger und dem Geschmack des Publikums entsprechend. Hier beschließt Amnas Onkel, der bereits ihre Schwester getötet hat, um seine Ehre reinzuwaschen, auch sie umzubringen. Zu lange arbeitet sie bei dem unverheirateten Ingenieur, als daß sie noch unschuldig sein könnte. Doch sein Schuß aus dem Hinterhalt trifft Amnas Dienstherrn. Sterbend darf er nun die reine Liebe Amnas erleben, die sich über ihn beugt und küßt. Der Lebemann, auch wenn er eine positive Entwicklung durchgemacht hat, würde durch ein Happy-End, eine glückliche Eheschließung mit Amna eine ihm nicht zustehende Belohnung erhalten. Die Akkumulierung von Schuld und das Nichtverzeihen sind typische menschliche Verhaltensmuster und wesentlich älter als der Islam, in dem ein Neuanfang nach einer Bekehrung oder Reue durchaus möglich ist. Taha Hussein wollte bewußt aufklären, während Henry Barakat zwar – wie so oft in seinen Filmen – die Malaise der Frau aufzeigt, aber sie end-

²⁴ 1889–1973. Der größte Denker der arabischen Welt dieses Jahrhunderts hat als Literaturkritiker, Schriftsteller, Geschichtsforscher und Erziehungsminister aktiv auf die intellektuelle Entwicklung Ägyptens Einfluß genommen. Aus einfachsten Verhältnissen stammend und bereits als Kleinkind erblindet, errang er nach seinem Studium an der *Azhar*-Universität und an der Sorbonne als erster Ägypter den Professorentitel. Stark beeinflußt von der französischen Denkweise griff er immer wieder scharf das starre Erziehungssystem der islamischen *Azhar*-Universität an. Berühmt für sein perfektes, sehr klassisches Arabisch hat er neben seinen zahlreichen Sachbüchern eine wunderschöne, in viele Sprachen übersetzte Autobiographie und sechs Romane verfaßt. *›Der Ruf des Brachvogels‹* beschreibt einmalig und sehr detailliert die Moral und die Lebensweise der oberägyptischen Beduinen.

²⁵ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur. Entgegen der ägyptischen Sitte läßt er sich bei seinem Nachnamen nennen.

lich darin beläßt, da eine progressive Lösung in einer archaischen, nicht zum Wandel bereiten Gesellschaft unmöglich erscheint. Hierin liegt ein typischer Widerspruch des Melodramas; während in der irreellen Sphäre der großen Liebe das Unglaubliche wahr wird, scheitert die Umsetzung dieser Liebe in eine Lebensform am moralischen Gerechtigkeitssinn des Publikums.

Trotz der Einwände Taha Husseins entschied man sich schließlich für die zweite Fassung. Nach Meinung Henry Barakats wäre es schockierend für das ägyptische Publikum gewesen, Amna in den Armen des Ingenieurs zu sehen, der ihre Schwester vergewaltigt hatte – auch wenn eine legale Heirat die beiden vereint hätte. Auch das Schicksal der beiden Schwestern entspricht dem Moralismus des Publikums: Hanadi, die ihre Jungfräulichkeit verloren hat, muß sterben; Amna, die ihre zu bewahren wußte, darf leben. Tief sitzt der Glaube, daß der Verlust der Jungfräulichkeit, auch wenn er durch Vergewaltigung geschieht, ein Verschulden des Mädchens ist, und sei es nur durch die simple Fortsetzung der Erbsünde, also der Existenz ihrer Weiblichkeit, die im Arabischen oft mit dem Wort *Aar*, Scham, gleichgesetzt wird.

Die Bestimmung der Frau

Das Melodrama und seine Moral haben ihre eigenen Gesetze und Grenzen. So ist die Konsequenz des Schicksals nur tragbar, weil es in seiner Schrecklichkeit zum großen Teil von Amnas Onkel ausgelöst wird, dessen unerbittliche Forderung nach Reinwaschung der Ehre bald zum Verbrechen wird. Gleich zu Anfang des Films zeigt sich seine Grausamkeit; er vertreibt Amna, ihre Schwester Hanadi und ihre Mutter Zohra aus dem Dorf. Amnas Vater, ein Lebemann, ist ermordet worden, und der Onkel behauptet, sie nicht vor den Mörtern schützen zu können. Die Schwarzweißbilder sind eindrucksvoll: das Dorf in der Beuge einer kahlen Hügelkette hoch über dem Fluß, Palmen, grellhelle Dünen und die drei schwarzgekleideten Frauen, die mit ihren kleinen Bündeln in die Stadt fliehen. Hier wartet auf die Schwestern das Schicksal, das in der ägyptischen Vorstellung alleinstehenden, armen Frauen vorbestimmt ist, die Stellung als Dienstmädchen.

Amna trifft es gut; sie kommt bei einer reizenden, gutbürgerlichen Familie unter, die es gut mit ihr meint und deren fröhliche junge Tochter Suad ihr sogar Lesen und Schreiben beibringt. Auch einem Melodrama darf es in Ägypten nie an Humor fehlen. Barakat zeigt ihn



Abb. 6. Von rechts nach links: Shukri Serhan, Berlanti Abdelhamid, Abdelwarith Assar in *»Klingeln der Fußreifen«* (1955, Regie: Mahmud Zulfaqqar).

von seiner besten Seite; fein, unaufdringlich, als Situationskomik bringt er alles auf einen Punkt: Amna testet scheu die Tasten des „Biana“, das zu schlachtende Huhn entflieht, der gierige Französischlehrer Suads fängt es und lässt seine Schülerin übersetzen: «Aujourd’hui nous mangerons du poulet et de la mouloukhie²⁶.»

Hanadi dient bei einem alleinstehenden Ingenieur. Die Mutter macht sich Sorgen, doch die Not lässt keinen anderen Ausweg. Als Amna eines Tages nach Hause kommt, sieht sie ihre Schwester weinen, während die Mutter, der sie anscheinend ihre Verführung gestanden hat, die Bündel packt. Konfliktlösende Diskussionen gibt es grundsätzlich nicht im ägyptischen Kino. Auch das entspricht der ägyptischen Lebensauffassung: der Stand der Dinge und die Bewertung der Situation sind immer absolut.

Die Odyssee führt die drei Frauen in ein Dorf, aus dem sie erst der von der Mutter Zohra herbeigerufene Onkel führt. Unter Palmen und auf blendendweißem Sand tötet er Hanadi, die sich von ihrem Dienstherren verführen ließ bzw. vergewaltigt wurde. Amna klagt nicht nur

²⁶ Einfaches, typisch ägyptisches Gericht.

den Onkel, sondern auch ihre Mutter an und flieht. Zurück bei ihren früheren Arbeitgebern hat sie nur einen Gedanken: sie muß Hanadi rächen. Die Strenge ihrer Gedanken und die konsequente Einfäldung ihres Plans sind nicht einfach die Parallele zu des Onkels Rachedurst und Ehrempfinden, sondern vielmehr der Beginn einer ungewöhnlichen Befreiung. Deshalb kann sie – fremd und doch bewundert – vom Publikum angenommen werden. Amnas Entschlossenheit entspricht nicht dem gängigen Moralklischee, sondern dringt in tiefen Schichten der Tragik der menschlichen Existenz.

Die Händlerin Zannuba, die sich mit viel Witz und Verstand auch allein durchschlägt, wird Amnas Vertraute und Beraterin. Sie vermittelt Amna die Stelle beim ehemaligen Dienstherrn ihrer Schwester. Als Amna entsetzt und müde von dessen groben Annäherungsversuchen flieht, rät Zannuba ihr zu bleiben und ihn „die Leidenschaft zu lehren“, ohne sich selbst „hinzugeben“. Der Plan gelingt – der junge Mann verliebt sich zum ersten Mal in seinem Leben. Seine Wandlung vollzieht sich konform zum Schema des Melodramas. Aus dem rücksichtslosen Schwerenöter wird ein charmanter, aufrechter und charakterstarker Mann. Auch das ist typisch für die ägyptische Auffassung von Liebe: sie ist das höchste Gut und kann Wunder vollbringen. Wer nicht lieben kann, gilt als Unmensch, als Biest. Wer nicht lieben darf, wird bemitleidet, wobei die gesellschaftlichen Umstände, die der großen Liebe im Wege stehen, fatalistisch akzeptiert werden. So ist die Weigerung des Ingenieurs, die von seinem Vater vorgeschlagenen glänzenden Partien zu heiraten, zwar unrealistisch, deckt sich aber mit dem Wunschdenken der Massen, diejenige heiraten zu dürfen, die man liebt. Die Absicht des Melodramas ist ja gerade die Widerspiegelung der Spannung zwischen sozialem, unantastbarem Druck und dem sentimental-tiefen Traum vom Glück.

Immun gegen Logik und Menschenverstand

Nur selten waren die Heldinnen der Melodramen Mädchen vom Lande. Zu deren Einbeziehung gehörte Engagement der Filmemacher und die Zustimmung der Produzenten, die zur Blütezeit des Melodramas während der fünfziger Jahre vor allem den Mittelstand in die Kinos bringen wollten, da Unterentwicklung und Not auf dem Land den Kinobesuch für den Bauern völlig unerreichbar ließen. Für ihn blieb der Begriff „Film“ bis zur Einführung des Fernsehens 1960 ein traumhaftes Fremdwort. Die Mittelschichten der Städte liebten natür-



Abb. 7. *»Dem Herzen eine Melodie«* mit Anwar Wagdi (1945, Regie: Henry Barakat).

lich die Romantik und Dramatik der herzzerreißenden Rührdramen, deren Extremismus auch Ablenkung vom strengen eigenen und, zumindest im Unterbewußtsein, als unmenschlich empfundenen Moralismus bot.

Der größte Star der Melodramen war Faten Hamama, die mit ihrer zarten Figur, ihrem schönen ausdrucksvollen Gesicht, ihrer besonderen Stimme und ihrem sehr echten Spiel viele Filme aus dem Mittelmaß heraushob. Mit ihrem ersten Mann, dem Regisseur Ezzedin Zulfaqqar, drehte sie mehrere der erfolgreichsten Melodramen überhaupt, so z. B. *»Zwischen den Trümmern«* (D: Ezzedin Zulfaqqar; K: Wahid Farid, 1959) und *»Strom der Liebe«* (D: Ezzedin Zulfaqqar; K: Wahid Farid, 1960), in denen von tiefer Verzweiflung über bedingungslosen Haß bis zu unsterblicher Liebe die Grundstruktur extremster menschlicher Gefühle endlos variiert wird. Zu einem guten Melodrama gehören starke, spannungserregende Voraussetzungen. So ist Faten Hamama in *»Zwischen den Trümmern«* eine Waise, die sich in einen sehr viel älteren, verheirateten Mann verliebt. Die beiden

Helden sind sympathisch und liebenswert, was in Kontrast zu ihrer eigentlich unmoralischen Liebe steht. Und doch entspricht dies der altarabischen Idee von einer kraftvollen, mystischen Liebe, die ihr Opfer „übermannt“ und immun gegen Logik und Menschenverstand macht. Viele der berühmten altarabischen Liebespaare gingen auf diese Art zugrunde; so Qais und Leila oder Gamil und Buthaina, deren Heirat man wohl verhindern, nie jedoch ihre Liebe töten konnte. Im Film, wo alles moderner und realistischer, andererseits viel weniger poetisch ist, wird die Erfüllung der Liebe weniger von Stamm und Familie als vielmehr vom puritanischen Verhalten der Hauptdarsteller gehemmt, deren klassenüberschreitende und absolute Liebe nur so erträglich für ein in engsten Moralbegriffen erzeugenes Publikum wird. Die Helden lieben sich platonisch und leiden ständig unter großen Schuldgefühlen. Die vielen Heimlichkeiten, das ewige Versteckspiel der Liebenden, ihre Lügen und ihre ein, zwei Verbündeten und Vertrauten, die um ihr Geheimnis wissen, sind sehr typisch für die ägyptische Gesellschaft, in der der Liebe meistens der Geruch des Verbotenen und Ungesetzlichen anhaftet.

Melodramen sind immer mit kräftiger, europäischer, orchestraler Musik unterlegt. Die arabische Sprechkultur duldet kein Schweigen. Wenn nicht der Dialog – mit Kameraeinstellung auf den Sprechenden – klärt, worum es geht, bringt die Musik die erwünschte Stimmung. Oft wird auch mit einer Off-Stimme gearbeitet – am liebsten die der Helden, die das Publikum an den tiefsten und intimsten Gefühlen teilhaben lässt. In den großartigen Studios der vierziger und fünfziger Jahre und oft von den besten Kameramännern gedreht, sind die alten Melodramen immer von ausgezeichneter technischer Qualität. Nicht nur das Bedürfnis nach Weltschmerz und die Sehnsucht nach der großen Liebe haben sich in den heutigen Zeiten geändert. Die alten Studios sind längst verfallen und die heutigen erschwerten Umstände erlauben nicht mehr das Drehen jener phantastischen Schnulzen, die mit allem Drum und Dran die Herzen bewegten.

Singe, wenn du nicht reden kannst Der Musikfilm

Der ägyptische Kritiker Ahmad Ra'fat Bahgat hat einmal bemerkt, daß es ihm heute fast leid täte, daß er in den vierziger und fünfziger Jahren so leichtfertig und rasch die damaligen Filme kritisiert habe. Erst heute wüßte er, wie einmalig und qualitativ hochstehend viele

von ihnen gewesen seien, wieviel Mühe sich die Regisseure damals gegeben hätten und welchen Aufwand man betrieben habe, um einen technisch perfekten und unterhaltsamen Film zu machen. Und die Sänger, wenn er an die Sänger denke, die nie wieder kämen ...²⁷

Oft als oberflächlich kritisiert und als bürgerlich geschmäht, stellen die ägyptischen Musikfilme ein besonderes und reizvolles Genre dar. Der erste Tonfilm war zugleich der erste Musikfilm. Der Stummfilm hatte bereits begeistert, doch der Erfolg der ersten ägyptischen Tonfilme war überwältigend. Eine Bildungsschranke war gefallen, und Kino und Unterhaltung wurden nun für die große Masse der Analphabeten zugänglicher. Zudem widerspiegeln die Gesangsfilme die große Musikbegeisterung, die so typisch für Ägypten ist. In seiner vom Islam und afrikanisch-arabisch geprägten Kultur stehen Poesie, Gesang und Musik traditionell an erster Stelle. Das gesamte ägyptische Leben spielt sich ab im Rhythmus der großen Feste, die ohne die melodiöse Rezitierung des Koran und ohne Volksmusik, Gesang und Tanz undenkbar wären.

Doch der erste Musikfilm ›Lied des Herzens‹ von Mario Volpi (D: Stéphane Rosti; K: Umberto Dores, 1931) wurde trotz der Teilnahme der damals berühmten Sängerin Nadra und der Lieder des ausgezeichneten Komponisten Zakareiya Ahmad ein Mißerfolg. Man hatte die übliche Vortragstechnik der Konzerte übernommen. Das Tachtorchester, bestehend aus einer Geige, einer Laute, einer Zither, einer Flöte und einem Tamburin, spielte zunächst eine lange Einleitung, während die Sängerin minutenlang einfach dastand. Die Lieder hatten Konzertlänge, dauerten also mindestens zwanzig Minuten, so daß der Zuschauer schnell den Faden der Handlung verlor. Ein gemeinsam mit ›Lied des Herzens‹ in den „Studios Eclair“ in Paris gedrehter kleiner Sketchfilm mit der damals berühmten Tänzerin Bedia Massabne wurde in seiner Kürze und Unterhaltsamkeit hingegen ein überraschender Erfolg.

Elegant leiden

Mohammad Abdelwahab war bereits der „Sänger der Könige und Prinzen“, als er sich entschloß, sich im Kino zu versuchen und zum Spaß einen kleinen Dokumentarfilm über sein Leben zu drehen. Als er die Idee mit dem Regisseur Mohammad Karim diskutierte, schlug der ihm vor, einen richtigen Musikfilm zu drehen. Der Anspruch an

²⁷ Magallet funun, Oktober 1982.

die Thematik war damals noch sehr bescheiden. So diskutierte man nur, ob der Film die weiße oder rote Rose heißen sollte, und entschied sich schließlich für *›Die weiße Rose‹* (D: Mohammad Karim, K: Gaston Mardi, 1933). Er wurde zu einem der größten Erfolge der ägyptischen Kinogeschichte. Unzählige Produkte wurden nach ihm benannt. In Alexandrien lief Mohammad Abdelwahabs Film ununterbrochen 56 Wochen und brachte einen Gewinn von einer viertel Million Pfund – eine unvorstellbare Zahl in einer Zeit, in der ein Spiel-film für ein paar tausend Pfund produziert wurde.

Mohammad Abdelwahab war nicht nur ein begabter Sänger, sondern auch ein innovativer Komponist, der die große Erneuerung der klassischen arabischen Musik, die bereits mit dem Komponisten Saiyed Darwish eine erste Veränderung erfahren hatte, mit viel Talent, Kenntnis und Mut fortführte. So fängt *›Die weiße Rose‹* nicht zufällig mit einem jungen Mädchen an, das begeistert den Rhythmen südamerikanischer Musik lauscht, bis seine Mutter es anherrscht, endlich diese „ausländische Musik“ abzustellen. *›Die weiße Rose‹* bietet einen interessanten Überblick über die tatsächlich vorhandene Musik im Kairo der dreißiger Jahre; da ist der sudanesische Abwart, der ein nubisches Lied summt, Held Galal (Mohammad Abdelwahab), der Sänger beim Tachtorchester werden will, da sind Walzer- und Steptanzrhythmen, alte Volksmelodien vom Land, die ekstatischen Lieder der Derwische und schließlich Marschmusik. Mohammad Abdelwahab würdigte in seinem ersten Film auch die großen Komponisten Salama Higazi und Saiyed Darwish. Mit seinem Orchester spielt Galal ihre alten Lieder, während die Kamera ihre Photos ins Bild rückt.

Natürlich ist die Geschichte eine banale Liebesromanze, von Mohammad Abdelwahab und Mohammad Karim gemeinsam geschrieben, aber mit soviel Mühe und Aufwand im Detail gemacht, daß ihr Erfolg nicht überrascht. Hier kam der Zuschauer auf seine Kosten. Da waren Identifikationsmöglichkeiten, und gleichzeitig wurde die Lust auf Tausendundeine Nacht gestillt, beste Unterhaltung und gute Aufnahmen geliefert. Anders als viele andere Regisseure fügte Mohammad Karim immer die wunderschöne ägyptische Landschaft und die eleganten Straßen von Kairo und Alexandrien der dreißiger Jahre ein und bemühte sich ständig, abwechslungsreich zu sein, „richtiges Kino“ zu machen.

Der Sänger Mohammad Abdelwahab und der Regisseur Mohammad Karim drehten gemeinsam sieben Filme und legten die Richtung des Musikfilms für die nächsten Jahre fest. Die Geschichten drehten sich um Leute, deren einziges Problem die Liebe ist. Mohammad Ab-

delwahab spielte grundsätzlich die Hauptrolle, einen charmanten, wohlerzogenen jungen Mann, der alles tut, um die anderen glücklich zu machen. Für die lebenslustige und aufgeschlossene 30er Generation war er Ideal und Liebling, und nur zu gern ließ sie sich auf seine gewagten Neuerungen in der Musik ein. Gleichzeitig war man gewillt, in den distinguierten Licht-und-Schattenspielen und dem edlem Dekor zu schwelgen, die nur von der Eleganz der Damen übertroffen wurden. Wenn sich Mohammad Karims Schauspieler in weißen Handschuhen und im schmalen schwarzen Kleid «Au revoir» zuriefen oder durch die langen Fluchten der Villen der Herrschenden glitten, spiegelten sie den Traum des Publikums von Vornehmheit und Glück wider. Die einzigen „einfachen Leute“, die in den Tausendundeine-Nacht-Drehbüchern vorkamen, waren die Diener. Laut und rund brachten sie etwas Volksnähe in die Handlung und litten zusammen mit ihren Herrschaften unter deren unglücklichen Liebesgeschichten.

Die vergötterte Sängerin der Wüste

Den großen Plattenfirmen Odeon und Baidaphon gelang es mit Hilfe des Gründers des „Studio Misr“, Talaat Harb, die Sängerin Um Kulthum vom Musikfilm zu überzeugen. Ihr erster Film war ›Wedad‹ (1936) von Fritz Kramp. In den dreißiger Jahren war Um Kulthum bereits im gesamten arabischen Raum berühmt, und ihr erster Film zog die musikbegeisterten Araber zu Tausenden in die preiswerten Kinos. Bekannte Sänger und Sängerinnen brauchten nicht „schön“ zu sein wie alle sonstigen Stars, denn die Schönheit ihrer Stimme überwog alles andere in den Augen des Publikums.

Die erstaunliche Aufnahmetechnik des „Studio Misr“ trug zum überwältigenden Erfolg von ›Wedad‹ bei. Um Kulthum spielte eine junge, mit einer bezaubernden Stimme begabte Sklavin eines reichen Händlers. Eines Tages wird seine Karawane überfallen und Wedad entführt. Doch die treue Sklavin liebt ihren früheren Herrn aufrichtig und wird melancholisch, bis ihr neuer Herr sie ihm zurückgibt, der sie freiläßt und heiratet. Um Kulthum legte großen Wert darauf, seriöse Rollen mit einem gewissen nationalen Unterton zu spielen. Der neoklassizistische Dichter und Leibtexter von Um Kulthum Ahmad Rami schrieb das Drehbuch für ›Wedad‹. Der bekannteste ägyptische Dialektdichter Beiram at-Tunsi schrieb für sie die schönen Liedtexte in den alten Beduinendialekten.

Ebensowenig Schauspielerin wie Mohammad Abdelwahab, wog

ihre gewaltige, mitreißende Stimme diesen Mangel auf und machte aus ihren sechs Filmen, die sie während 1936 und 1947 drehte, in der ganzen arabischen Welt große Erfolge. Seriöse Kritiker haben oft die Inhaltslosigkeit und Banalität dieser Filme bemängelt, die alle nach demselben Rezept hergestellt wurden: Um Kulthum ist das unschuldige Beduinenmädchen während der arabischen künstlerischen Hochblüte unter der Dynastie der Abbasiden²⁸ oder die sich aufopfernde Krankenschwester der Gegenwart, die in den Männern die reine große Liebe weckt und selbst treu bis zum Tod ist. Die musikalische Qualität bleibt hingegen unbestritten und ebenso die Beliebtheit dieser alten Filme bis zum heutigen Tage. Sie röhrt zum großen Teil daher, daß man einen Musikfilm immer wieder ansehen kann, weil sein wichtigster Teil die Lieder und der Sänger sind, um die sich eine oberflächliche Geschichte mit viel Dekor rankt. Viele Lieder aus Um Kulthums Filmen, so z. B. 'Sing mir etwas', 'Rätsel', 'Liebende' oder 'Guten Morgen', sind bis heute Hits.

Revuen für den populären Geschmack

Wenn auch nicht vergleichbar mit den „Riesen“ Um Kulthum und Mohammad Abdelwahab, gehörte auch die Sängerin Leila Murad zu den großen Namen des Gesangsfilms. Außer ihrer wunderschönen Stimme verfügte sie über schauspielerisches Talent, Charme und Witz, ebenso wie ihr Mann, der Schauspieler und Regisseur Anwar Wagdi, mit dem sie mehrere sehenswerte Filme drehte. Anders als Um Kulthum und Mohammad Abdelwahab wurde Leila Murad erst durch ihre Filmkarriere berühmt. Mit ihr und der kleinen Fairuz, die Anwar Wagdi Ende der vierziger Jahre entdeckte und die bald zum absoluten Kindstar des arabischen Films wurde, schuf er die unterhaltsamsten und populärsten Musikfilme, in denen er unbekümmert Komödie mit Melodrama und Show vermischt. Zwischen 1940 und 1960 sang Leila Murad in 24 Musikfilmen, was deutlich die Wichtigkeit und Beliebtheit dieses Genre widerspiegelt.

Ahmad Badrachan, der nach Fritz Kramp zum wichtigsten Regisseur Um Kulthums wurde, drehte 1941 mit dem Sänger Farid al Atrash

²⁸ Der Regierungszeit des fünften abbasidischen Kalifen Harun ar-Rashid (786–809) gab eine außerordentliche Fülle von Talenten in den Bereichen der Wissenschaft und des kulturellen Lebens, im Verein mit der wirtschaftlichen Blüte und dem allgemeinen Wohlstand, das Gepräge.



Abb. 8. Porträt der Tänzerin Naïma Akif.

und seiner Schwester Asmahan²⁹ einen seiner erfolgreichsten Filme: »Sieg der Jugend«. Asmahan galt sogleich als seriöse Konkurrenz für Um Kulthum, jünger (geboren 1912) und schöner als sie und mit einer

²⁹ Die Geschwister waren libanesisch-drusischer Herkunft und kamen Anfang der zwanziger Jahre nach Kairo. Kairo war der künstlerische Knoten-

ebenso wunderbaren Stimme begabt. Als sie bei einem Autounfall³⁰ 1944 starb, fand ihre kurze, legendäre Karriere ein plötzliches Ende.

Ihr Bruder Farid al Atrash setzte seine Karriere als Sänger und Komponist fort. Viele große Regisseure drehten mit ihm, Henry Barakat, Salah Abu Seif und sogar Youssef Chahine, der in Ägypten den kritischen Film repräsentiert. Gemeinsam mit der Sängerin Sabah, die ebenfalls vom Libanon nach Kairo gekommen war, baute Farid al Atrash Tanzrevuen und Shows à l'arabe, sogenannte *Istaarad* in seine Filme ein. Farid al Atrash spielte in seinen meist gewollt melancholischen Filmen die Hauptrolle. Immer trug er den Namen *Wahid*, was der Einsame bedeutet, und stirbt zudem an einer unheilbaren Krankheit, nicht nur in seinen Filmen, sondern schließlich auch in der Wirklichkeit. Die regelmäßigen Szenen von *Dabka*, dem libanesischen Volkstanz inmitten von Zedernwäldern, sicherten seinen Filmen die große Beliebtheit im *Sham* – im Libanon, Syrien, Jordanien und Palästina.

Der Bruder von Leila Murad, Munir, ließ sich von Hollywood inspirieren. Es gelang ihm, die amerikanische musikalische Komödie dem ägyptischen Musikfilm erfolgreich aufzupropfen. Mit seinen kurzen, leichten und lustigen Liedern, lebendigen Shows und Steptanz kreierte er einen neuen Stil. Zunächst komponierte er für sich selbst und seine Schwester Leila, die kleine Fairuz und den Komiker Ismail Yassin und später für die neue Sängergeneration: Abdelhalim Hafez und die charmante Shadia, die bald auch als ausgezeichnete Schauspielerin entdeckt wurde. Mohammad Fauzi war ein weiterer beliebter Sänger und Schauspieler der vierziger Jahre, der viele eingängige, leichte Melodien komponierte, die zum Teil noch heute populär sind. Er komponierte auch für andere, so z. B. seine Schwester, die Sängerin und Schauspielerin Hoda Sultan.

Tanzen ist keine Schande

Zum Musikfilm gehörte unbedingt der orientalische Tanz, der „Bauchtanz“, der, ähnlich wie der Gesang, den Bereich des Sinnlichen ansprach. Das „Cabaret Doll's“ der berühmten Tänzerin Bedia Mas-

punkt der arabischen Welt und nur hier konnte ein Künstler eine Karriere von Format machen.

³⁰ Es scheint heute bewiesen, daß Asmahan während des Krieges mit den Franzosen und Engländern kollaborierte. Angeblich wollte sie auch für die Nazis arbeiten, wurde jedoch auf ihrem Weg nach Deutschland von den Engländern verhaftet. Kurz darauf kam sie ums Leben.

sabne war die beliebteste Kleinkunstbühne im Ägypten der magischen zwanziger und dreißiger Jahre. Hier begannen die jungen Tänzerinnen Taheiya Karioka und Samia Gamal aufzutreten. Zum ersten Mal versuchten die Tänzerinnen einen eigenen Stil zu entwickeln, Musik auszudrücken. Sie beide und Naima Akif, deren akrobatische Beweglichkeit immer an ihre Herkunft vom Zirkus erinnerte, wurden in den vierziger und fünfziger Jahren die großen Tanzstars des ägyptischen Films. Der Film, der zu dieser Zeit, wenn nicht Musikkomödie, so doch fast immer Lieder und Tanzeinlagen hatte, bot den dreien das richtige Podium für Ruhm und Ansehen im arabischen Raum.

Naima Akif starb jung Ende der fünfziger Jahre, Samia Gamal zog sich nach der Geburt ihrer Tochter in den sechziger Jahren zurück, und Taheiya Karioka widmete sich immer mehr einer Schauspielkarriere. Nach ihnen versuchten sich die jüngeren Tänzerinnen Nagua Fuad und Fifi Abduh, doch keine erreichte die Perfektion der drei Großen. Den erstaunlichsten Auftritt bot die ausgezeichnete Schauspielerin Suad Hosni 1972 in *›Halt Ausschau nach Zuzu‹* (R: Hassan al Imam; D: Salah Jahan). In diesem Film spielt eine Künstlerfamilie aus der verrufenen Mohammad-Ali-Straße die Hauptrolle. Die gealterte Taheiya Karioka ist die Mutter; ihre begabte Tochter (Suad Hosni) stellt die junge Generation dar; sie tanzt nicht nur hervorragend, sondern geht auch zur Universität. Die Zeiten haben sich geändert, und auch für eine Studentin ist Tanzen keine Schande mehr. Der inhaltlich oberflächliche Film bezauberte durch das begabte Spiel von Suad Hosni und die flotte Musik von Kamal at-Tawil. *›Halt Ausschau nach Zuzu‹* war der letzte große ägyptische Musikfilm und lief über ein Jahr im Kino.

›Unsere schönen Tage‹

Abdelhalim Hafez, „die braune Nachtigall“, revolutionierte in den fünfziger Jahren mit seiner sanften, liebenswürdigen Stimme und seinem hübschen Jungengesicht den Musikfilm und wurde zum großen Rivalen von Farid al Atrash. Der ausgebildete Oboebläser kam 1955 nach einem ersten großen Gesangserfolg im Radio zum Film. Seine ersten drei Filme drehte er noch im selben Jahr. In einem seiner besten Filme *›Unsere schönen Tage‹* (D: Ali az-Zorqani; K: Wahid Farid, 1955) von Helmi Halim spielten er, Omar ash-Sherif und Ahmad Ramzi drei junge Studenten, die alle in dieselbe schöne Waise (Faten Hamama) verliebt sind. Doch es kommt zu keiner Ehe: das junge Mädchen erkrankt schwer an einer unheilbaren Tuberkulose. Es

ist eins der schön-kitschigen musikalischen Melodramen jener Zeit, die mit ihren Stars und Abdelhalim Hafez' schönen Liedern die Massen begeisterten. Die Tragikomödie *›Die Straße der Liebe‹* (1958) widmete der Regisseur Ezzedin Zulfaqqr der Künstlerstraße Mohammad Ali im Zentrum von Kairo. Im Vorspann heißt es: „Dieser Film ist drei Sorten Künstlern gewidmet – den vergessenen, den verkannten und den ewig unbekannten.“ Das Viertel um die Mohammad-Ali-Straße war während der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre berühmt für seine Cabarets, Theater und Nachtclubs, in denen manches unentdeckte Talent zu finden war. Im Film *›Die Straße der Liebe‹* kam mit der Komikerin Zeinat Sidqi auch der Humor zum Zuge.

In den sechziger Jahren nahm die Qualität von Abdelhalim Hafez' Filmen deutlich ab. Sein letzter großer Film war 1969 *›Mein Vater auf dem Baum‹* des Regisseurs Hussein Kamal. Mehr Musical als Musikfilm, mehr ägyptisierte *›West Side Story‹* als orientalisches Melodrama, zeigte *›Mein Vater auf dem Baum‹* Abdelhalim Hafez nur mit einer Badehose bekleidet und fröhlich tanzend mit seinen jungen Freunden am Strand. Was wenige Jahre vorher undenkbar gewesen wäre, trug aber dem veränderten Geschmack des Publikums Rechnung. Die Shows, die Präsenz des vergötterten Stars und eine oberflächliche Annäherung an vorhandene gesellschaftliche Probleme ließen den Film fünf Monate lang in Kairo in einem Kino mit 2000 Plätzen bei täglich vier Vorstellungen laufen.

Abdelhalim Hafez starb schwerkrank. Als er 1977 drei Jahre nach Farid al Atrash und zwei Jahre nach Um Kulthum verschied, ging eine Epoche zu Ende. Doch schon lange vor ihrem Tod war das Genre Musikfilm verschwunden, da die alternden Stars keine jungen Liebenden mehr spielen konnten, ohne die Erfolg nicht möglich war. Viele jüngere Talente haben versucht, sie zu ersetzen. Doch Muhamarram Fuad, Nagat as-Saghira und Afaf Radi gaben bereits nach einem Film ihre Schauspielkarriere auf. In seinem Artikel über die schönen alten Musikfilme schrieb Ahmad Ra'fat Bahgat: „Und damals, als wir sie so leichtfertig kritisierten, wußten wir noch nicht, daß das Schicksal für uns eine schreckliche Überraschung bereithielt: Ahmad Adauweya ...“³¹ Seit den siebziger Jahren ist die ägyptische Musik stark unter den Einfluß des Geschmacks der Golfaraber geraten, die die größten und finanzstärksten Abnehmer ägyptischer Unterhaltungskultur darstellen. Sie ziehen die leichte ägyptische Discomusik vor, deren Erfinder und „König“ bis heute der ägyptische Sänger Ahmad

³¹ Magallet funun, Oktober 1982.

Adauweiya ist. Er spielte und sang in mehreren äußerst banalen Filmen. Sein Erfolg beruht darauf, daß er bekannte Melodien aus der ägyptischen Folklore auswählt und sie mit viel Rhythmus zu Ohrwürmern verwandelt. Die beiden besten jungen Sänger der Gegenwart, Mohammad Munir und Ali al Haggar, denken kaum an eine Kinokarriere. Beide haben zwar in mehreren Filmen mitgespielt, doch nicht in der klassischen Rolle als Sänger, sondern als Schauspieler, die ab und zu ein Lied singen.

Annäherung an den Alltag

Entstehung einer neuen Schule

Der Konflikt zwischen dem schönen, unterhaltsamen und von Amerika beeinflußten Kino und dem Versuch, eigenständige und kritische Filme zu schaffen, brach bereits in den Anfängen von Ägyptens Kinogeschichte aus. Der Film ›Der Verlobte Nr. 13‹ von Mohammad Bayyumi war 1933 unwiderruflich verboten worden. Die Zensur hatte das Vorkommen einer *Tableiya*, eines niedrigen Tisches, von dem in Ägypten am Boden sitzend gegessen wird, und von *Muluchéiya*, eines der typischsten ägyptischen Gerichte, beanstandet und als Beleidigung für Ägypten bezeichnet. Was der Zensur und den konservativen Cineasten nicht gefiel, war hingegen Mohammad Bayyumis Stolz; das Poster pries den ›Verlobten Nr. 13‹ so an: „Ein hundertprozentig ägyptischer Film – In Ägypten von ägyptischen Händen hergestellt.“ Nicht nur in seinen Filmen zeigte er sich als engagierter Patriot; beim Militärdienst wurde er auf die schwarze Liste gesetzt, weil er einen Protest gegen das Tragen von Turbanen geführt hatte, mit denen die Engländer die ägyptische Armee zu einem Anhängsel ihrer kolonialen Streitkräfte machen wollten ... Und sein erster Film ›Barsum sucht eine Arbeit‹ (1923) war nicht nur eine Komödie, sondern auch ein Film über die schwierige und erfolglose Arbeitssuche eines Bauern in der Stadt. Hauptthema war die Armut, und auch konfessionelle Konflikte wurden angesprochen.

Mohammad Bayyumis wenige Filme¹ blieben lange Jahre die einzigen Versuche, die ägyptische Realität darzustellen. Die junge Filmindustrie wurde schnell von den leichten Unterhaltungsgenres beherrscht. Zur Eröffnung des großartigen „Studio Misr“ im Jahre 1935 hatte Regisseur Ahmad Badrachan klar das Konzept der ägyptischen Filmindustrie definiert: „Unsere Mittelklasse, die ja unser Hauptpublikum darstellt, will nicht das Milieu sehen, in dem sie lebt, sondern vielmehr die Dinge, die sie höchstens aus dem Roman kennt. Also müssen folgende Orte in einem Film erscheinen: das Theater,

¹ Siehe auch das Kapitel ›Die guten alten Zeiten‹, S. 5 ff.

eine Zeitungsredaktion, die Börse, ein Casino, eine Pferderennbahn... natürlich muß ein Liebeskonflikt vorkommen, zwei Männer begehrten dieselbe Frau oder umgekehrt... die ganze Geschichte spielt in einer schönen Landschaft und in herrlichen Palästen... gewisse Gefahren drohen den Helden, die sie aber unbedingt besiegen sollten, damit es zum Happy-End kommt...“

Die Avantgarde

Um den jungen Drehbuchautor Kamal Selim bildete sich 1939 im „Studio Misr“ eine kleine Gruppe, die etwas Neues, anderes probieren wollte – eben genau das, was Ahmad Badrachan und andere konservative Filmschaffende von vornherein zum Scheitern verurteilt sahen: eine normale Geschichte, eine Gasse, einfache Leute. Der Kameramann Ahmad Chorshid, Salah Abu Seif, der damals als Cutter arbeitete, und Kamal Selim – diesmal als Autor und Regisseur – schafften es, sich gegen die Mächtigen des Studios durchzusetzen, und drehten 1939 *›Der Wille‹* (D: Kamal Selim; K: François Ferkash). Kamal Selim wollte den Film *›In der Gasse‹* nennen, wogegen der Produzent – wissend um die gleichsam totalitäre Zensur – Einspruch erhob. Nach den Worten Salah Abu Seifs² verbreiteten sich rasch Gerüchte über das ungewöhnliche Projekt, und ganz Kairo war gespannt, diesen „Volksfilm“ zu sehen. Während der Hauptansturm auf einen neuen Film im allgemeinen in der ersten Woche stattfand, setzte der Erfolg von *›Der Wille‹* dank der Mundpropaganda erst von der zweiten und dritten Woche an richtig ein. Salah Abu Seif, der täglich ins Kino ging, um Meinung und Stimmung des Publikums zu erfahren, erzählt, daß man sich laut stritt, ob die Gasse wohl in den alten Kairoer Vierteln *ad-Darb al Ahmar* oder *Batneiya* sei, weil ihr Nachbau im Studio die ägyptische Gasse so wirklichkeitsnah wiedergegeben habe.

Kamal Selim wurde später von den Kritikern einmütig als Begründer des realistischen Films in Ägypten gefeiert. Die Geschichte um *›Mohammad und Fatma‹*, wie die Leute den Film liebevoll nannten, war nicht aufsehenerregend; das Besondere war das Milieu, die Gasse mit ihrem bescheidenen Café, dem Metzger und den schreienden Marktfrauen, die Mühsal der kleinen Leute, die Massenschlägereien und die engen Wohnungen. Neu war, daß die einfachen Leute

² Alle folgenden Zitate stammen aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

plötzlich zu den Helden geworden waren – sie, die sonst bestenfalls als Diener der Herrschaften die Nebenrollen spielten; neu war, daß der Held *Mohammad* hieß – der wohl häufigste Name in Ägypten, der aber im ägyptischen Filmschaffen so gut wie nie vorkommt. Das alles machte den „realistischen“ Aspekt des Films aus. Die Handlung selbst – ein Liebesdrama zwischen zwei jungen Leuten und der mühselige Aufstieg des jungen Mannes (also der Milieuwechsel), der nur mit Hilfe eines einflußreichen Paschas gelingt, und die dramatische Entführung der Braut – war ebenso unrealistisch wie die Romanzen Mohammad Abdelwahabs und Ahmad Badrachans. Ein Wagnis und eine Innovation war der weitgehende Verzicht von Musik und Tanz, die als die großen Attraktionen des Kinos galten. Der große Erfolg von *›Der Wille‹* hatte seine Ursache in der neuen Möglichkeit für die Massen, sich mit dem Lebensbereich und den Hauptpersonen zu identifizieren. An seltsame, unlogische Geschichten war das ägyptische Publikum bereits gewöhnt, und hieran wird der Realitätsanspruch eines Films bis heute nicht gemessen.

Ohne diesem Widerspruch zwischen dem echten Milieu und der unwirklichen Handlung Rechnung zu tragen, entstand nun der Begriff ägyptischer Realismus, der schnell und gern für einen Film verwendet wird, der in einer ärmlichen Umgebung spielt und in dem Sprache und Kleidung einigermaßen dieser Armut entsprechen. Doch die große Gruppe von Filmen und Regisseuren, die sich unter dieser Bezeichnung zusammenfindet, ist nur selten über die Qualität des Realismus ihres Vorbildes *›Der Wille‹* hinausgekommen.

Eine vollendete Beschreibung Ägyptens

Zahlreiche Hindernisse standen und stehen den Filmemachern im Weg, um zu einem tieferen, aussagekräftigeren Realismus zu finden. Hierzu gehören die Gesetzestexte einer zwischen 1911 und 1976 immer wieder abgeänderten, bis heute nicht aufgehobenen strengen Zensur. Nach der englischen Besetzung (1882) wurden sich die ägyptischen Intellektuellen bewußt, daß mit Hilfe des damals bereits allgemein geschätzten Theaters ein ungeliebter Zustand aufsehenerregend kritisiert werden konnte. So wurde schnell die Zensur oder vielmehr das komplette Verbot eines Stücks zum gängigen politischen Mittel. Zum ersten Mal wurde 1911 eine Verfügung herausgegeben, die vorschrieb, was gezeigt werden durfte und was nicht, und zudem eine staatliche Zensurbehörde eingerichtet, die die Stücke vor ihrer Auf-



Abb. 9. Rushdi Abaza (rechts) und Salah Jahin in *›Keine Zeit für die Liebe‹* (1962, Regie: Salah Abu Seif).

führung zu überprüfen hatte. Von Kino war nicht die Rede. Die Entwicklung dieser neuen Kunstform war von den Behörden noch nicht erkannt. Trotzdem wurden mit dem Reglement während des Krieges deutsche Filme grundsätzlich und solche, die die Staatssicherheit gefährdeten, ebenfalls verboten.

Besonders scharf und detailliert gestaltete sich die Zensur nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich eine große soziale Unruhe auszubreiten begann und Demonstrationen und Aufstände an der Tagesordnung waren. Das Ministerium für soziale Angelegenheiten gab 1947 sein bisher ausführlichstes Zensurreglement heraus, wobei nicht verändert, sondern lediglich eine bereits 36 Jahre alte Zensur exakt kodifiziert wurde. In zwei Kategorien wurden insgesamt 64 Verbote formuliert. Die erste umfaßte den moralischen Bereich, also Religion, Sexualität und Gewalt. Der Begriff „Moral“ wurde sehr weit gefaßt. So war es nicht gestattet, schmutzige Straßen, Straßenhändler, ärmliche Bauernhäuser, Frauen aus dem Volk und Eselskarren zu zeigen, da das den Ruf Ägyptens beeinträchtigen könnte. In der zweiten Kategorie waren detailliert das Kritikverbot an den Obrigkeit, nämlich am König, den Ministern, Paschas³, dem Militär und den Akade-

³ Titel hoher Offiziere und Beamter.

mikern aufgeführt. Absolut untersagt wurden jegliche sozialkritische oder kommunistische Propaganda und ebenfalls das Zeigen von Streiks, Demonstrationen und Aufständen. Arbeiter, die ihren Chef kritisierten, oder Leute, die über Politik oder gar die Idee der Revolution diskutierten, durften nicht vorkommen. Ironisch nennt der Kritiker Samir Farid⁴ die „Verbote“ eine perfekte Beschreibung des damaligen Ägyptens. Der Kritiker Ibrahim al Aris⁵ wiederum ist der Meinung, daß Zensur bereits oft im Kopf anfängt. Dabei spielt die Angst vor den zahlreichen Etappen der Zensurbehörde mit, jeder Film wird mehrmals, nämlich als Idee, als Drehbuch und als Endprodukt geprüft, aber auch der persönliche Moralismus der Filmemacher oder ihre Angst, das Sittlichkeitsempfinden des Publikums zu verletzen.

Die zahlreichen Einschränkungen ließen kaum einen anderen Film als die leichte Komödie und den Musikfilm zu. Trotzdem ist es kein Zufall, daß sich gerade in den Jahren nach dem Krieg die Filmproduktionen vervierfachten und die Zahl der Produktionsgesellschaften sich versechsfachte. So waren in der Saison⁶ 1937/38 nur 11 Filme hergestellt worden, 1946/47 hingegen 53. Die Beteiligung Ägyptens am Zweiten Weltkrieg auf der Seite der Alliierten hatte zu einem gewissen Aufschwung der Mittelklasse geführt, die sich nun zum begeisterten Kinopublikum entwickelte. Während Theater und Cabarets weiterhin der zivilen Oberschicht oder hohen Militärs vorbehalten waren, wurde Kino zum beliebtesten Zeitvertreib der Aufsteiger. Viele Schauspieler⁷ gründeten in dieser Zeit ihre eigene Produktionsgesellschaft; ein Film brachte dank der günstigen Produktionsbedingungen und dem interessierten Publikum oft ein Vermögen ein. Kino war ein einträgliches Geschäft für viele geworden, die ursprünglich nichts mit Film und Kunst zu tun hatten. Die Zahl der guten Schauspieler und versierten Techniker stieg nur langsam, und so wurde die Qualität der Filme schlechter. Für viele Schauspieler, besonders die Stars, wurde

⁴ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Kritiker. Der Ägypter Samir Farid (geb. 1943) hat mehrere Bücher über das ägyptische, arabische und westliche Filmschaffen veröffentlicht und war 1972 an der Gründung der bis heute sehr aktiven *Union der ägyptischen Filmkritiker* mitbeteiligt. Er schreibt wöchentlich in der ägyptischen Tageszeitung *Al Gumhureiya*.

⁵ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Kritiker.

⁶ Aus »Les cinémas des pays arabes«, Georges Sadoul.

⁷ Unter ihnen waren Farid al Atrash, Mohammad Fauzi, Kamal ash-Shenawi, Yahya Shahin.

es nun zur Gewohnheit, in mehreren Filmen gleichzeitig und nicht selten in fünf Produktionen und mehr pro Jahr zu spielen.

Herausforderung an die Traumfabrik

Kamal Selims realistischer Ansatz blieb kein völliger Einzelfall. »Der Schwarzmarkt« (D: Kamil at-Telmessani; K: Ahmad Chorshid, 1945) von Kamil at-Telmessani war ein beachtenswerter Versuch, wirklichkeitsnah die dunklen Gesetze des Schmuggels und der Korruption zu erhellen. Der Marxist hatte seine Karriere als Kunstmaler begonnen und wollte mit seinen Bildern das Leid der Massen zeigen. Als er merkte, daß sie keinen Zugang zu seiner Kunst fanden, und die Bilder von den Reichen, die er als verantwortlich für die schlimmen Zustände betrachtete, gekauft wurden, gab er das Malen auf. Mit einer linken Gruppe gab er ab 1940 die Zeitschrift »Der Fortschritt« heraus, worin er vor allem als Filmkritiker wirkte. Die leichten Unterhaltungsfilme bezeichnete er als „besäuselnd und verdummend“ und rief auf zu einer neuen Kunst und einem aufklärerischen Kino.

Dem engagierten jungen Künstler wurde 1945 vom „Studio Misr“ erlaubt, einen Film über die Hungersnot von 1942 in Kairo und die Preistreibereien der Händler zu machen. Das „Studio Misr“ hatte den Ehrgeiz entwickelt, anders als Hollywood, also besser und kritischer zu sein. Es hatte zwar mit einem melodramatischen Musikfilm begonnen, war aber bis zu einem gewissen Grade auch den Projekten der Avantgarde gegenüber aufgeschlossen.

»Der Schwarzmarkt« beginnt auf der Straße, die für Kamil at-Telmessani das Symbol Ägyptens war. Es ist nicht die Gasse der Armen von Kamal Selim, sondern eine Straße, in der alle Ägypter versammelt sind – der Reiche, der Bettler, der Intellektuelle, der Analphabet, der Junge, der Alte, Frau und Mann. Als ein Krieg beginnt, verstehen die Händler sehr rasch, wie man zu Geld kommt, und halten ihre Waren tagelang zurück. Die Straße wird von einer Hungersnot bedroht. Im Film wird aber nicht nur das Elend der Massen gezeigt, sondern auch ihre Intelligenz. So klärt ein junger Mann seine Verlobte über die wahren Zusammenhänge auf, die erzählt sie weiter, und die hungrigen Menschen stürmen die Vorratslager.

»Der Schwarzmarkt« erlitt das schrecklichste Schicksal, das je einem ägyptischen Film widerfuhr. Sein Publikum war genau das, das der Regisseur angegriffen hatte: die Händler, die im Zweiten Weltkrieg reich geworden waren und sich nun amüsieren wollten. Sie zerschlugen das

Kino und brüllten nach dem Regisseur, dem sie gründlich die Meinung sagen wollten. Der Film mußte abgesetzt werden.

Die vielen neureichen Studiobesitzer, die der Krieg hervorgebracht hatte, und das neue Zensurgesetz taten das Ihre, um dem jungen ägyptischen Film seinen ersten kritischen Elan zu nehmen. So drehte Kamil at-Telmessani nur noch zwei Filme, die ganz in das kommerzielle Schema paßten. Einige wenige Cineasten waren ausdauernder. Ahmad Kamil Mursi machte 1943 *›Der Arbeiter‹* und 1946 *›Der Oberstaatsanwalt‹* (D: Ahmad Kamil Mursi; K: Ahmad Chorshid), in dem er der Frage nach der Gerechtigkeit des Rechts nachgeht. Ein ganz junger Youssef Chahine drehte 1950 seinen ersten Film, *›Papa Amin‹*, und ein Jahr später den *›Sohn des Nils‹*, der kritisch das Unbehagen eines jungen Bauern an der Enge seines Dorfes beleuchtet.

Zwischen Realismus und Moral

Salah Abu Seif

In diese Jahre fallen auch die ersten realistischen Spielfilme Salah Abu Seifs. Mit viel Fleiß, einer klugen Beobachtungsgabe, der genauen Kenntnis der Kairoer Volksviertel und der genialen Assistenz Nagib Mahfuz⁸, dem späteren Nobelpreisträger für Literatur, sollte er bald einer der berühmtesten ägyptischen Filmemacher werden.

Salah Abu Seif ist Autodidakt und Selfmademan. Durch seinen ungewöhnlichen Erfolg aufgestiegen, hat er doch moralisch – oder filisch – sein Milieu nur selten verlassen. Eine längere Serie von Verfilmungen der Romane von Ihsan Abdelquddus und einige Musikfilme spielen in einem diffusen bürgerlichen Umfeld, ein Film in Ägypten, drei auf dem Land, einige wenige im historischen Rahmen und die übrigen rund 16 Filme in den ärmlichen, überbevölkerten Volksvierteln Kairos, die er so gut kennt und aus denen er, ähnlich wie der Schriftsteller Nagib Mahfuz, den Großteil seines erzählerischen Reichtums schöpft.

Seine Kindheit beschreibt⁸ Salah Abu Seif als eine Lebensschule, als die bittere Erfahrung von Armut, aber auch als die von Solidarität der Armen gegen die englische Besatzung und gegen eine brutale Polizei. Trotz der Mittellosigkeit und der Abwesenheit des Vaters

⁸ Alle Zitate stammen aus mehreren Interviews von der Autorin mit dem Regisseur.

schickte ihn die Mutter zur Schule – eine im damaligen *Bulaq*⁹ gewiß außergewöhnliche Tat.

In dieser Enge und dem Elend lernte er das Kino kennen: „Ich war erst zehn Jahre alt, als ich beim Schweifen durch die Straßen ein Kino entdeckte. Das Phänomen Film beeindruckte mich dermaßen, daß ich zu Hause davon erzählte. Fürs Schuleschwänzen und den unerlaubten Kinobesuch bekam ich eine Tracht Prügel. Das Kino hat mich seitdem nicht mehr losgelassen.“ Nach Abschluß eines Wirtschaftsstudiums nahm Salah Abu Seif eine Stelle als Buchhalter bei den großen Baumwollspinnereien in *Mahalla al Kubra* im Delta an und wurde dort zufällig von Regisseur Niazi Mustafa wegen seiner erstaunlichen Kenntnisse in Filmtechnik und -geschichte entdeckt. Die Spinnereien gehörten ebenso wie das „Studio Misr“ zu der von der „Bank Misr“ ins Leben gerufenen Firmenkette, und so konnte der junge Buchhalter problemlos von der Textilbranche ins Filmgeschäft transferiert werden.

Das „Studio Misr“ hatte einige wenige Techniker und Regisseure zur Ausbildung ins Ausland geschickt. Die meisten Angestellten waren jedoch junge Leute, die keine Ausbildung hatten, sondern von der Pike auf dienten und in der Praxis das Filmhandwerk lernten. Salah Abu Seif begann als Cutter und lernte bei kurzen Reisen ins Ausland das französische und italienische Kino kennen. In Gesprächen beruft er sich regelmäßig auf den Einfluß von Zavattini und de Sica, doch sind die Stimmungen seiner Filme dem poetischen französischen Realismus weit näher als der Schärfe des italienischen Neorealismus. Ab 1945 drehte er seine ersten Filme – noch ganz im Geist der Zeit mit viel Melodrama und Musik –, trug sich aber mit der Idee, wieder dort anzuschließen, wo er als Regieassistent von Kamal Selim angefangen hatte: bei der Darstellung des wahren ägyptischen Lebens . . .

Nagib Mahfuz, damals ein noch unbekannter Schriftsteller, konnte er als Drehbuchautor gewinnen. „Ich lernte von Salah Abu Seif. Er erklärte mir, wie ein Drehbuch geschrieben wird.“¹⁰ Diese bescheidenen Sätze von Nagib Mahfuz können nicht darüber hinwegtäuschen, daß er mit dem Beginn seiner Mitarbeit den Filmen Salah Abu Seifs eine besondere und einmalige Persönlichkeit verliehen hat.

⁹ *Bulaq* ist eines der älteren, sehr armen Viertel Kairos. Interessant ist seine Lage: von der modernen Innenstadt trennt es nur die Galastraße, vom reichen *Zamalek* nur eine Nilbrücke.

¹⁰ Dieses und die folgenden Zitate stammen aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Schriftsteller.

Schilderer einer erschreckenden Wirklichkeit
Nagib Mahfuz

In dieser ersten Phase der Zusammenarbeit rührten Nagib Mahfuz und Salah Abu Seif an zahlreiche Tabus. Nagib Mahfuz' frühe Romane¹¹ hatten bereits kritisch, herb und ungewohnt intim ein Bild der ägyptischen Gesellschaft gezeichnet. Kurz vor der Revolution vollendete er sein Monumentalwerk, die 1500seitige ›Trilogie‹¹², die ihn zum Chronist seiner Zeit und zum Gewissen einer Nation machte. Das breite epische Gemälde schildert die Zeit seit der Revolution von 1919 bis Mitte der vierziger Jahre, die für die Ägypter so wichtige Unabhängigkeitsbewegung und eine typische Durchschnittsfamilie aus der Altstadt, wo auch er aufgewachsen ist. Für Nagib Mahfuz bedeutet Realismus, die Realität zunächst zu beobachten und sie dann neu zu erschaffen: „Das geschieht durch die Vision. Und durch sie wiederum wird die Realität zu vollkommener Phantasie. Nichts wäre für mich schlimmer, als wenn sich eine meiner Figuren wiedererkennen würde.“ Die Personen in Nagib Mahfuz' Romanen wirken trotz intensiver, oft außergewöhnlicher Darstellung nie übertrieben. Den Krüppelmacher, den Zuhälter, die Hure, den Päderasten und den bestechlichen Beamten aus der ›Midaqgasse‹ glaubt man an jeder Ecke in Kairos Altstadt anzutreffen. Und ebenso Ahmad Abdelgauwwad aus der ›Trilogie‹, der noch heute als das Abbild des strengen, oft tyrannischen Vaters und Kleinbürgers gilt, dessen wichtigste Anliegen Sicherheit und Beständigkeit sind und der gleichzeitig Mittel und Wege findet, unauffällig Abwechslung und Unterhaltung in sein eintöniges Leben zu bringen. Für Nagib Mahfuz sind Dualität und Diskretion in Ägypten eine Notwendigkeit: „Die meisten Menschen hier führen ein Doppel Leben. Unsere Traditionen, die ein jeder vordergründig akzeptiert, verbieten uns, die verschiedenen Facetten unserer Persönlichkeit zuzugeben oder gar auszuleben.“

Nagib Mahfuz wurde zunächst durch seine Arbeit beim Film berühmt. In seinen Romanen ist er jedoch weitaus radikaler als in seinen Drehbüchern. Die Literatur unterlag seit jeher kaum der strengen Zensur, da sie in einem Land mit rund 70% Analphabeten als Zeitvertreib für Minderheiten gilt. Aber auch in seinen Drehbüchern schim-

¹¹ ›Das neue Kairo‹ (1946), ›Chan al Chalili‹ (1946), ›Die Midaqgasse‹ (1947), ›Fata Morgana‹ (1948), ›Anfang und Ende‹ (1949).

¹² Sie wurde erst ab 1954 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift ›Risala al gedida‹ und ab 1956 als Buch in drei Bänden veröffentlicht.



Abb. 10. Von links nach rechts: Sana Gamil, Omar ash-Sherif, Farid Shauqi, Amina Rizq in *›Anfang und Ende‹* (1960, Regie: Salah Abu Seif).

mern Geschichtsbewußtsein, die tiefe Kenntnis der ägyptischen Gesellschaft und seine Lust am Aufdecken durch. Nagib Mahfuz' Helden bleiben, wenn auch pervers und dekadent oder verlogen und spießig, doch menschlich – weil es sie eben gibt. Er muß sie nicht, wie es Salah Abu Seif fast zwanghaft tut, durch Umstände entschuldigen. Anpassungsbereit hat sich Nagib Mahfuz diesem Prinzip und dem Schwarz-weißmalen zwar untergeordnet, hat aber den Personen in seinen Drehbüchern immer eine gewisse Tiefe gegeben.

Nagib Mahfuz stammt aus einer mittelständischen Händlerfamilie. Wie Salah Abu Seif wuchs auch er in einem der alten Volksviertel Kairo auf. Diese intime Kenntnis des Kairoer Alltagsleben zeichnet beide aus und gab ihrer gemeinsamen Arbeit den entscheidenden Impuls. Beide sind fast gleich alt und haben die Revolutionen von 1919 und 1952, die englische Besatzung, die Feudalherrschaft und die Monarchie in ihren jungen, aufnahmefähigen Jahren intensiv erlebt. Sie haben überdies am eigenen Leib erfahren, was es heißt, Aufsteiger zu sein (ein unerschöpfliches Thema der beiden), aber auch Beamter, Kleinbürger, arm. Ihre Zusammenarbeit erreichte immer dort einen Höhepunkt, wo die kleinen Leute und ihr Drama beschrieben wurden. Wagten sie sich aus diesem Milieu, wurden sie schnell unge nau und flach.

Armut, Mord und Korruption

Mit diesen neuen und aufsehenerregenden Themen begann das Duo seine glorreiche Zusammenarbeit. Da wurden das Arbeitermilieu und die Verführungskünste reicher, skrupelloser Frauen geschildert, zwei wahre Verbrechen verfilmt und die Betrügereien der Großmärkte aufgedeckt. Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz kamen nicht nur aus einer anderen Schicht als Mohammad Abdelwahab und Ahmad Badrachan, sondern hatten offensichtlich auch andere Ambitionen.

Als erster realistischer Film¹³ dieser fruchtbaren Phase entstand 1952 ›Meister Hassan‹ (D: Nagib Mahfuz; K: François Ferkash). Hassan lebt in *Bulaq*, in Salah Abu Seifs Quartier, ist Arbeiter und entsprechend arm. *Zamalek*, das Viertel der Reichen, ist nur einen Katzensprung entfernt, und hierhin wird der Meister gerufen, um allerlei Reparaturen bei einer reichen Dame auszuführen. Sie ist beeindruckt von seiner Ursprünglichkeit und Kraft, verführt ihn und bietet ihm nun ein Leben in Saus und Braus. Doch Hassans Frau und die hilfreichen Nachbarn geben nicht auf, bis er zurückkommt. Aber vorher wird dem Meister noch eine bittere Lektion erteilt: die Dame ist ge langweilt, er ist zur Gewohnheit geworden, und sie nimmt sich einen neuen Liebhaber.

Aus den (oft witzigen) Dialogen und der Kameraführung im armen Umfeld spricht Milieukenntnis. In der Villa in *Zamalek* finden sich Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz hingegen nicht zurecht, was nur durch den Humor des begabten Schauspielers Farid Shauqi (Hassan) erträglich wird. Meister Hassan träumt vom guten Leben und verläßt seine Frau und sein Kind, um endlich im Luxus zu leben. Was ihn aber wirklich vertreibt, ist die böse Schwiegermutter, die ihm den Feierabend vergällt. Die Frau, die ihn verführt, ist nicht nur reich und hat Lust, mit ihm zu schlafen, sondern ist außerdem böse und egoistisch, die arme dagegen schön und lieb; verzeiht sie doch Hassan, als er bereit ist, dahin zurückzukehren, wo er herkommt: in die elende Gasse in *Bulaq*. Die Darstellung der sozialen Gegensätze gerät so zur moralischen Lektion. Die Reichen sind grundsätzlich böse und unzufrieden, die Armen immer gut, integer und solidarisch. Die Ge-

¹³ Nagib Mahfuz hatte 1946 bereits beim Melodrama ›Der Rächer‹, 1947 bei der Legende ›Die Abenteuer von Antar und Abla‹ und 1952 beim Emile Zola nachempfundenen ›Dein Tag wird kommen‹ (›Thérèse Raquin‹) mitgearbeitet.

schichte Hassans ist ein Aufruf zur Bescheidenheit à la „Schuster bleib bei deinem Leisten“.

Dem zweiten Werk, *›Raiya und Sekina‹* (D: Nagib Mahfuz, Salah Abu Seif; K: Wahid Farid, 1953) lag – ebenfalls ein Novum im ägyptischen Film – eine wahre Begebenheit zugrunde. In Alexandrien hatten zwei Frauen in einer Reihe von Jahren 109 Damen zu sich nach Hause gelockt, beraubt und getötet. Wegen der Bekanntheit der Geschichte und der Authentizität des Films wurde *›Raiya und Sekina‹* ein großer Erfolg. Der Streifen ist spannend gemacht und erreicht bei seinen Höhepunkten die Stimmung eines guten Horrorfilms. Doch auch hier weisen die beiden Frauen alle Eigenschaften auf, die man bei Mörderinnen sehen möchte: ihre Stimmen sind schrill, sie rauen, trinken und beherrschen die Männer. Die junge Tochter hingegen ist ein Engel, unschuldig, ängstlich und gut. Die Opfer, die einen zweifelhaften Lebenswandel geführt haben, müssen sterben; die guten, naiven werden gerettet. Der Film fasziniert durch die intelligent aufgebaute Geschichte, die bis zum Schluß in Atem hält, die gut erfaßte Atmosphäre der unübersichtlichen, verwinkelten Alexandriner Hafengegend und die sachliche Darstellung eines Verbrechens, das als Geschäft betrieben wird. Der Ruf nach Sitte und Anstand ist jedoch unüberhörbar. Hier wird der Moral Rechnung getragen, die der Kleinbürger kennt und wünscht – nicht aber ihre Doppelbödigkeit und Relativität gezeigt, die Nagib Mahfuz in seinen Romanen beschreibt.

Auch ihr dritter gemeinsamer Film, *›Das Ungeheuer‹* (D: Nagib Mahfuz, Salah Abu Seif; K: Abdelhalim Nasr, 1954) berief sich auf einen wirklichen Vorfall. In Oberägypten gelang es einem tyrannischen Mann, ein ganzes Dorf zu terrorisieren und auszubeuten. Im Jahre 1956 schrieben Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz *›Jugend einer Frau‹* (D: Nagib Mahfuz, Salah Abu Seif; K: Wahid Farid), einen Film, den die Ägypter auswendig kennen. Der junge Imam kommt in die Stadt, wo er Theologie studieren soll. Seine Mutter hat sich die Ausbildung vom Munde abgespart und hofft auf eine brillante Karriere. Doch seine Zimmervermieterin Shafa'at, eine verwitwete, attraktive Frau in den besten Jahren, die sich mühsam hochgearbeitet hat, verführt ihn und läßt ihn sein Studium vergessen. Symbolträchtig setzt die Geschichte schnell die Schwerpunkte: Shafa'at und Imam bleiben vor einer Coca-Cola-Reklame stehen, auf der zu lesen ist „Groß und lecker“, womit Shafa'at als sexuell attraktive Frau charakterisiert werden soll. Ein Teil ihres Sex-Appeals kommt von ihrem reiferen Alter und ihrem Witwendasein, die ihr den Weg für ein freies Liebes-

leben öffnen. Der junge Mann könnte gegensätzlicher nicht sein: jung und vom Land, also unschuldig, aber deshalb auch naiv und leicht verführbar. Die Konstellation macht ihn von vornherein zum Opfer, was unabdingbar für seine spätere Rettung ist. Für den armen Hassan in »Meister Hassan« sind gutes Essen, schöne Kleider und eine komfortable Wohnung attraktiver als die Frau, die ihm das alles bietet. Imam gerät hingegen völlig unter die Kontrolle der unersättlichen Frau (die übrigens einen anderen jungen Mann vor ihm ruiniert hat, der nun bei ihr als Diener arbeitet). Eine verwandte, kleinbürgerliche Familie hilft Imam anfänglich, doch ist er bereits in den Fängen von Shafa'at und kann somit nur noch durch eins gerettet werden: die Liebe. Seine Cousine verliebt sich in ihn, ebenso wie Shafa'at, deren Liebe aber nicht die Reinheit der des jungen, jungfräulichen Mädchens hat. Shafa'at muß sterben. Einerseits muß sie bestraft werden, andererseits wird nach einer befriedigenden Lösung für alle gesucht. Der gerettete Imam – oder der wiedergewonnene Sohn, Mann, Freund – heiratet die ihm wirklich entsprechende Frau: seine Cousine.

Der Film besticht wie »Meister Hassan« und »Raiya und Sekina« durch die echte Milieuschilderung, das hervorragende Spiel von Taheiya Karioka¹⁴ und Abdelwarith Assar (er spielt den ehemaligen Geliebten von Shafa'at), den packenden Aufbau. Salah Abu Seif kann eindeutig Geschichten erzählen. Doch Mut zu einer anderen Lösung als der, die sein Publikum von ihm erwartet, hat er nicht. So bleibt der Realismus im Ansatz stecken. Geschichten wie diese gibt es ganz bestimmt in Ägypten, doch werden sie nur selten in dieser idealisierten Weise bewältigt. Salah Abu Seifs Allroundlösungen nähern seine Filme dem Melodrama an.

Fragen tauchen auf. Muß eine Frau so kaltblütig und gierig werden, wenn sie allein lebt und sich als Geschäftsfrau in einer patriarchalischen Gesellschaft behaupten will? Was ist so liebenswert und verführerisch an dem jungen Imam? Die beiden Frauen sehen in seinem laschen Sich-treiben-Lassen nicht Schwäche und Persönlichkeitsmangel, sondern nur seine Unschuld – was typisch für die arabische Moral ist. So gegensätzlich sie scheinen, unterliegen Shafa'at und Imams Cousine doch demselben automatisierten Liebesprozeß; sie lieben Imam auf den ersten Blick, grundlos, er muß nichts beweisen, sondern nur

¹⁴ »Jugend einer Frau« bleibt bis heute der beste Film von Taheiya Karioka. Ihr intelligentes Spiel macht manche Übertreibungen des Drehbuchs wieder gut. Ungekünstelt und temperamentvoll weiß sie die alleinstehende, schlaue Frau in einer Männergesellschaft darzustellen.

sein. Die aktive, absolute Liebe wird sehr hoch bewertet (ähnlich wie bei *›Der Ruf des Brachvogels‹* von Barakat, 1959¹⁵), solange sie „rein“ ist, während die liebende Frau mit sexuellen Ansprüchen als egoistisch, promiskuitiv und gefährlich dargestellt wird.

Ausgezeichnet sind die Verführungsszenen in *›Jugend einer Frau‹*. Sie werden im ägyptischen Kino an sich ausgelassen oder sind so steril, daß sich der Zuschauer nicht in sie hineinversetzen kann. Was körperliche Nähe, ein Atemzug und ein Blick auslösen können, wird bei Salah Abu Seif fast physisch spürbar. Der junge Imam sucht nach seiner ersten sexuellen Erfahrung die Moschee auf. Auf seinem Gesicht zeichnet sich die Erschöpfung nach der plötzlichen und ungewohnten Erregung ab. Der Kritiker Saad Eddin Taufiq beschrieb den Kuß aus einem späteren Film Salah Abu Seifs (*›Das leere Kissen‹*, 1957) als „den besten, der je im arabischen Kino gegeben wurde“¹⁶. Salah Abu Seif zeigt gelebte Sexualität differenziert, ohne moralische Kritik, fast liebe- und verständnisvoll.

Der Arme und der Esel

Die Julirevolution¹⁷, d.h. der Staatsstreich der freien Offiziere im Jahre 1952, brachte große Veränderungen mit sich; auch im Filmschaffen, von dem nun Kritik an den alten Zuständen, am Faruq-regime, den Exzessen und Verbrechen der alten Gesellschaft erwartet wurde. Viele Künstler rechneten jetzt ab, viele machten die Filme, die ihnen seit langem am Herzen lagen, und der langverschmähte Realismus blühte geradezu auf.

Salah Abu Seif fuhr zunächst auf dem eingeschlagenen Weg fort; besser, differenzierter beschrieb er die Praktiken des alten Regimes.

¹⁵ Siehe auch das Kapitel *›Die guten alten Zeiten‹*, S. 18ff.

¹⁶ Aus seiner Biographie über den Regisseur.

¹⁷ Nach dem monatelangen Kleinkrieg der Freiheitskämpfer gegen die englischen Garnisonen kam es im Januar 1952 nach dem Großbrand von Kairo zu blutigen Exzessen in den Straßen Kairos, und Empörung und Anarchie griffen um sich. Sie verschärften die Krise (den ständigen Regierungswechsel) und waren gleichzeitig vorbereitend für den Staatsstreich der freien Offiziere. Am 23. Juli zwang der Offiziersputsch unter der Führung Gamal Abdel Nassebs König Faruq zur Abdankung. Als ersten Präsidenten setzten die freien Offiziere den älteren (und somit respektableren) General Mohammad Nagib ein.

›Der Kerl (D: Nagib Mahfuz, Salah Abu Seif; K: Wadid Serry, 1956) bildete den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß dieser ersten Annäherung an den ägyptischen Alltag. In dem ausgezeichnet recherchierten Film verwirklichte Salah Abu Seif seine Vorstellung von „Realismus“, von dem er sagt: „Realismus bedeutet Ehrlichkeit. Der Autor ändert nicht die Problemkonstellation zugunsten des Drehbuchs. Ebenso darf die Lösung nicht gefälscht werden; wenn es keine Lösung gibt, so muß das Ende offengelassen werden.“

Was er als eine Notwendigkeit des Realismus ansieht, nämlich die Erarbeitung des Stoffes in der Wirklichkeit, zog er hier erfolgreich durch. Mit Nagib Mahfuz und Hauptdarsteller Farid Shauqi verbrachte Salah Abu Seif mehrere Monate auf dem Gemüsegroßmarkt, um das scheinbare Chaos zu verstehen, zu analysieren und schließlich im Studio vollendet nachzubauen. Dieses praktische Vorgehen zahlte sich aus; mit wohltuender Schärfe und Glaubwürdigkeit werden die schockierenden und für die große Mehrheit unbekannten Mechanismen aufgedeckt. Sorgfältig zeichneten Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz ein eindrückliches Bild des Gemüsegroßmarktes, der seine eigenen Gesetzmäßigkeiten hat und gleichzeitig denen des Königs unterliegt, der wiederum Landwirtschaft und Handel monopolisiert. Interessant und etwas schulmeisterlich – eine Schwäche von Salah Abu Seif – wird genau erklärt, wie es zu den horrenden Preistreibereien kommen konnte.

Gleichzeitig ist in ›Der Kerl‹ die Geschichte vom arbeitslosen Haridi, der vom Süden kommt und auf dem Markt sein Glück versuchen will, spannend und ergreifend erzählt. Daß der elende, aber ehrgeizige junge Mann aufsteigt, zum Gemüsekönig wird und fallen muß, sind wie in ›Meister Hassan‹ Schicksalsverweis und Aufruf zur Bescheidenheit.

Haridi kämpft um Anerkennung. Zunächst versucht er es mit Fleiß. Zwischen die Bilder des schweißtriefenden armen Mannes, der einen Obstkarren zieht, schieben sich die eines müden Esels, dem dasselbe Los beschieden ist. Salah Abu Seif greift gern und häufig auf diesen simplifizierenden Symbolismus zurück. In ›Jugend einer Frau‹ ist es ein Maultier, das uns auf die Ungerechtigkeit des Lebens und seine Fügung hinweist. Mit verbundenen Augen und angetrieben von der Peitsche der Meisterin zieht er den schweren Mühlstein... und mit ihm wird auch ihr Geliebter Imam immer magerer und schwächer. In ›Kairo 1930‹ (1966) erscheint über dem Kopf des Bräutigams, der akzeptiert, die Mätresse seines Direktors zu heiraten, prompt ein Geweiß. Neben demselben Mann war einige Jahre vorher ein Abwasser-



Abb. 11. Von links nach rechts: Mahmud al Meligi, Abdelwarith Asser, Adli Kassib, Mohsin Sarhan in *>Dein Tag wird kommen* (1952, Regie: Salah Abu Seif).

rohr geplatzt, als er – arm und frustriert – für ein paar Pfennige die Liebe bei der billigsten, schmutzigsten Prostituierten suchte... Salah Abu Seifs Allegorien sind nicht für den Intellektuellen bestimmt, sondern auf ein einfaches Publikum zugeschnitten, das diese überdeutlichen Hinweise durchaus schätzt. Dies bleibt sein größtes Verdienst: trotz des realistischen Ansatzes, trotz der sozialkritischen und oft politischen Themen bleiben Salah Abu Seifs Filme für die Massen zugänglich.

Salah Abu Seif fügt überraschend oft Kriminalität und Gewalt als treibende Kräfte in die Handlungen seiner Filme ein. Trotzdem sind es nie einfache Thriller, sondern immer gesellschaftskritische Filme. Mit der Darstellung von Verbrechen will er den barbarischen Existenzkampf aufdecken, der dem Individuum nur den Weg der Brutalität, der Korruption, der Lüge offenlässt, will es seine Bedürfnisse und seinen Ehrgeiz verwirklichen. Salah Abu Seifs Aussage gibt die Wirklichkeit richtig wieder. Eine positive, aufrechte Karriere, die mit Fleiß und Begabung geführt wird, ist in Ägypten fast unmöglich. Zu tief steckt das Land in feudalähnlichen Strukturen, zu fest steht die Pyra-

mide der Hierarchie, als daß ein geradliniges Vorwärtskommen – ohne Beziehungen – denkbar wäre. Je mehr Salahs Helden von der Welt begreifen, um so korrupter werden sie. Der gesellschaftliche Aufstieg bedeutet immer den menschlichen, charakterlichen Abstieg. An diesem Punkt beginnt Salah zu simplifizieren. Das schmälert eindeutig sein Verdienst, die ägyptische Wirklichkeit darzustellen. Der Arme, der Bauer und der einfache Bürger von *Bulaq* sind gut. Der Zuschauer wird zur Schlußfolgerung verleitet, daß sie gut sind, weil sie bedürftig sind. So entsteht ungewollt die Idealisierung der Armut.

Von der Gasse in die Villa

Nach dem Film *›Der Kerl‹* machte Salah Abu Seif eine von vielen Kritikern und Anhängern unverstandene Kehrtwende und widmete sich einer langen Serie hauptsächlich von Ihsan Abdelquddus¹⁸ inspirierten romantischen Liebesfilmen. Titel wie *›Ich schlafe nicht‹* (1957), *›Ich bin frei‹* (1958), *›Die Mädchen und der Sommer‹* (1960) und *›Lösche nicht die Sonne aus‹* (1961) deuten bereits auf einen Inhalt voll Liebesdramatik hin.

Salah Abu Seif begründet seine Abkehr vom realistischen Film mit seinem Erfolg, der ihn völlig auf Ägypten fixierte. „Die Araber wollten andere Filme als *›Der Kerl‹* oder *›Meister Hassan‹* sehen, da sie diese spezifisch ägyptischen Probleme nicht kannten. Ich aber strebte eine internationale Karriere, zumindest im arabischen Raum, an.“

Für das Filmschaffen im nachrevolutionären Ägypten stellte sich außerdem ein anderes, schwerwiegenderes Problem. Die Unabhängigkeit und das Regime Gamal Abdel Nassers hatten völlig neue Verhältnisse geschaffen. Nagib Mahfuz hatte sich nach der Veröffentlichung seiner „Trilogie“ in großes literarisches Schweigen gehüllt und schrieb, wenn überhaupt, nur noch Drehbücher. Jahrelang glaubte er sogar, nicht mehr schreiben zu können. Er hat später oft betont, daß er sich von dem politischen Wechsel völlig verunsichert fühlte und unfähig war, die neue Erfahrung in Worte zu fassen. Für Salah Abu Seif mag sich ein ähnliches Problem, wenn auch weniger reflektiert als bei Nagib Mahfuz, gestellt haben. Um der Gegenwart auszuweichen, verlegten er und viele andere Regisseure ihre Filme ins vorrevolutionäre,

¹⁸ 1919–1990. Er hat über 100 Romane und Kurzgeschichtensammlungen veröffentlicht.

monarchistische Ägypten. Sie betrieben fleißig Gesellschaftskritik: am Feudalismus, der Ausbeutung der Bauern, der Korruption – eben all den Dingen, die es nun theoretisch nicht mehr gab, und zeichneten so oft beeindruckende Bilder der dreißiger und vierziger Jahre. Die Gegenwart gab einerseits große Hoffnung auf eine definitive Änderung der Mißstände, andererseits war das Neue zu wenig verarbeitet, um es deutlich beschreiben und kritisieren zu können, und es herrschte Angst vor der neuen Zensur¹⁹, deren Schärfe und Konsequenz man noch nicht beurteilen konnte.

Salah Abu Seif wagte deshalb in *›Der Kerl‹* ein verschieden interpretierbares Ende. Während einer Massenschlägerei (eine Spezialität des Regisseurs) purzeln von Schüssen getroffen die Bilder von König Faruq. Hiermit deutet er die Revolution an, die die Macht der Könige endgültig gebrochen hat. Gleichzeitig betritt – wie zu Anfang des Films – ein Arbeitsloser aus dem Süden den Markt und bekommt, wie damals Haridi, einen kräftigen Schlag in den Nacken. Die Zeit nimmt ihren Lauf, und alles bleibt beim alten?

Sie können halt lieben nur

Die bekannten und beliebten Romane von Ihsan Abdelquddus boten attraktiven Filmstoff. Ihr einfacher Stil erleichterte die Umarbeitung in ein Drehbuch, und langwierige Studien, wie die auf dem

¹⁹ Die Revidierung der Zensur im Jahre 1955 war bezeichnend für die neue Regierung der freien Offiziere; sie schaffte das detaillierte Gesetz von 1947 ab, um anscheinend großzügigere, weil allgemeinere Bestimmungen zu schaffen. Ab jetzt beschrieb kein Paragraph mehr ausführlich, was verboten war, doch Idee und Drehbuch mußten der Zensurbehörde unterbreitet werden. Hiermit galt Kino nicht mehr als Kunstwerk, sondern vielmehr als gefährliche Propaganda, die Massen aufwiegeln und Umstürze auslösen konnte und deshalb von Beamten (die künstlerisch zumeist ungeschult und unverständlich waren) kontrolliert werden mußte. Für die Dreharbeiten und die Vorführung mußte der Regisseur eine weitere Erlaubnis einholen; beide waren zudem zeitlich begrenzt. Ein heute erlaubter Film konnte also morgen untersagt werden. Die Strafen bei Nichtbefolgen umfaßten Geldbußen, Gefängnis und die Konfiszierung des Materials. Maßgebend war der „Schutz der öffentlichen Ordnung, der Sitten und der Staatsinteressen“. Die Zensur des kolonisierten Ägyptens wurde die des unabhängigen Staates, der sich vor seinen Bürgern fürchtete, weil sie sich von neuen Ideen beeinflussen lassen und mehr Freiheit von ihrer Regierung verlangen könnten.

Gemüsemarkt, fielen weg. Die Thematik und der Einsatz der großen Stars boten eine Erfolgsgarantie in Ägypten, aber auch in der übrigen arabischen Welt, die bereits die Melodramen und Musikfilme in ihr Herz geschlossen hatte. In *›Das leere Kissen‹* (1957) sang der berühmte Sänger Abdelhalim Hafez, und Lubna Abdelaziz, ein Star der fünfziger Jahre, spielte die Hauptrolle. Die Helden stammen plötzlich aus einem gutbürgerlichen, aristokratisch angehauchten Milieu, in dem die Liebe der Lebensinhalt ist. Was der junge Salah Abu Seif so scharf kritisiert hatte, wurde nun zur Notwendigkeit: die unwahrscheinlichsten Zufälle halten Handlung und Spannung in Gang. Ahmad Badrachans Vorschlag für „die Realisierung eines guten Films“²⁰, die der engagierte Salah Abu Seif wenige Jahre vorher empört abgelehnt hatte, fand nun in seinen Filmen einen festen Platz: das Vorkommen von prächtigen Hochzeiten, von Bauchtanz, eines Casinos, schöner Wohnungen, zarter Frauen und eines Sportclubs für die Reichen.

Ihsan Abdelquddus kannte das Milieu, das er beschrieb, sehr genau, schnitt es aber geschickt auf den Leser der unteren Mittelklasse zu, der das Unwahrscheinliche, Phantastische suchte, um seine Sehnsucht nach einem ganz anderen Leben zu stillen. Ihsan stammte aus dem Künstlermilieu der zwanziger Jahre. Beide Eltern waren Schauspieler, und seine Mutter erreichte große Berühmtheit mit der Herausgabe des ersten, rein politischen Magazins, das sie nach sich selbst benannte: *›Rose al Yussef‹*. Sohn Ihsan wurde Journalist und erregte Aufsehen, als er 1948 einen der größten Bestechungsskandale²¹ der ägyptischen Geschichte aufdeckte. 1955 wurde er Chefredakteur einer Tochterzeitung von *›Rose al Yussef‹*, dem mehr literarisch orientierten Magazin *›Sabah al Cheir‹* (= Guten Morgen), für das er nebenbei anfing, Fortsetzungsromane zu schreiben. Hauptthema war die Liebe, die Helden waren unkomplizierte Menschen, die sich – wenn überhaupt – nur klischehaft durch die Liebe veränderten. Etwas Sex, aber nicht zuviel, und eine etwas gewollte, aber gutbürgerliche Moral machten seine Romane bald zu Bestsellern.

²⁰ Aus seinem Buch *›As-Sinema‹*, 1936.

²¹ „Der Fall der verdorbenen Waffen“ gilt als die größte Skandalaufdeckung der ägyptischen Presse. Ab 1945 hatte Ägypten Waffen aus Europa importiert, die sich im arabischen Krieg 1948 gegen die jüdische Guerilla als nicht funktionstüchtig erwiesen. Ihsan veröffentlichte zahlreiche Dokumente, die ägyptische Händler und höchste Regierungsbeamte beschuldigten, die Waffen wissend und auf Grund enormer Bestechungssummen aufgekauft zu haben.

Er erzählte mehrmals, wie erstaunt er war, daß plötzlich unzählige Regisseure zu ihm kamen und ihn baten, bestehende oder zukünftige Romane von ihm verfilmen zu dürfen. Salah Abu Seif drehte allein zwischen 1957 und 1961 sechs Filme, denen Romane von Ihsan Abdelquddus zugrunde liegen. Der Kritiker Khémais Khayati²² nennt dieses Phänomen nicht eine Verbürgerlichung, sondern vielmehr „ein Scheitern der realistischen Richtung des ägyptischen Kinos“²³. Kino wurde das am wenigsten spezifische und zugleich bestverkäufliche Kunstprodukt. Salah Abu Seif hat eine weitere Erklärung; mit diesen kommerziellen Filmen wollte er sich einerseits einen internationalen Namen, andererseits eine finanzielle Basis schaffen, um später die Filme zu machen, die ihm am Herzen lagen.

Gleichzeitig war er fasziniert von Ihsans Interesse an der Situation der Frau. „Niemand hat die Malaise der arabischen Frau so treffend beschrieben wie Ihsan Abdelquddus“, meint der Regisseur. Salah Abu Seifs Hang zur Legendenbildung, vielleicht auch die Unkenntnis der Situation der bürgerlichen Frau und sein Hang zur moralisierenden Kritik ließen ihn Ihsans oberflächliche Romanzen so interpretieren und ebenso verfilmen. Beide Künstler sind bei ihren Müttern aufgewachsen, die – jede auf ihre Art – starke Persönlichkeiten und äußerst interessiert an der Zukunft ihrer Söhne waren. Beiden ist es hingegen nicht gelungen, die Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft tiefer zu analysieren. Obwohl in ihren gemeinsamen Werken viel von der Unterdrückung der Frau und ihrer verzweifelten Suche nach Freiheit die Rede ist, bleibt ihre Sehweise immer romantisch, fatalistisch und tieftraurig. Bei der wichtigsten Literaturverfilmung nach dem gleichnamigen Roman *›Lösche nicht die Sonne aus‹* (erschienen 1959), für den Ihsan auch die Dialoge schrieb, deutet schon die Starbesetzung auf viel Tränen und Melodrama hin. Eimad Hamdi spielte bereits unter Ezzeddin Zulfaqqar den attraktiven Herrn mit grauen Schläfen und charmanten Verführer junger Mädchen,²⁴ und wie damals hat sich Faten Hamama unsterblich in ihn verliebt. Faten spielt diesmal keine Waise, sondern nur eine Halbwaise, was in der ägyptischen Vorstellung eine fatale Auswirkung auf das Familienklima hat. Zeit und soziale Umstände werden angedeutet. Das ist eine Grund-

²² Er ist ein Filmkritiker tunesischer Herkunft und arbeitet für «France Culture» und verschiedene arabische Zeitschriften. Er hat über Salah Abu Seif eine Biographie veröffentlicht.

²³ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Kritiker.

²⁴ *›Zwischen den Trümmern‹* (1959).

tendenz für das modernisierte, scheinbar kritischere Melodrama Ihsan Abdelquddus'.

Im Film *›Lösche nicht die Sonne aus‹* (D: Lucien Lambert; K: Abdelhalim Nasr, 1961) zehrt die vaterlose, großbürgerliche Familie zwar noch von ihrem vorrevolutionären Wohlstand, ist aber mit den sozialen Veränderungen der frühen fünfziger Jahre konfrontiert. Der junge Bruder fährt Vespa und will nicht studieren, sondern Mechaniker werden. Der große Bruder, der die Vaterrolle übernommen hat, Mutter und Onkel sind schockiert und wollen ihm auf keinen Fall Geld für die Einrichtung einer Werkstatt geben. Alle Schwestern unterhalten heimlich romantische Liebschaften, die wiederum den sozialen Wandel dokumentieren. So liebt die eine einen Bauerssohn, die andere einen kleinen Angestellten. Der gestrenge große Bruder Ahmad hat sich in Shahira verliebt, ein Mädchen der neuen Generation, sachlich, ernst, aber von überwältigendem Charme. Faten Hammama und Eimad Hamdi spielen – ihrem Ruhm entsprechend – die dramatischste Liebesgeschichte: ein eigentlich glücklich verheirateter Klavierlehrer wird von der Liebe zu seiner Schülerin übermannt. Unzähligemal ergreifen ihn Gewissensbisse, immer wieder versuchen sie sich zu trennen, doch die Liebe ist stärker. Erst als die Mutter von der Geschichte erfährt, kommt „gutägyptischer Realitätssinn“ ins Spiel. Der Tochter wird der Kontakt mit ihrem Lehrer und jeglicher Ausgang verboten. Nach einem Fluchtversuch wird sie gezwungen, einen Cousin zu heiraten. Ihr junger unkonventioneller Bruder ist der einzige, der sich gegen diese Heirat sträubt, und es gelingt ihr – vor dem Vollzug der Ehe – eine erneute Flucht.

Das monogamische Element ist in den Liebesgeschichten sehr wichtig. Wer liebt, darf betrügen, doch die sexuelle Beziehung zum legalen Partner wird dann automatisch abgebrochen. Während im klassischen Melodrama die absolute Liebe meist platonisch bleibt, ist bei Ihsan Abdelquddus nun Sexualität zumindest andeutungsweise da. Die junge Frau wird geschieden und versucht, die Beziehung zu ihrem Geliebten wiederaufzunehmen. Als dessen Ehefrau ihn endgültig verlassen will, erkennt er endlich seine große Liebe zu ihr und beschuldigt seine Geliebte, Ursache des ganzen Dilemmas zu sein, woraufhin sie einen Selbstmordversuch macht. Die große Liebe bleibt also weiterhin ein Traum.

Typisch für Ihsan Abdelquddus ist, daß er seine Geschichten im großbürgerlichen Milieu ansiedelt und öfters für den ägyptischen Durchschnittsleser traumhafte Szenen von Parties und Bällen, wilden Tanzszenen mit „freien“, liebessüchtigen Mädchen einbaut, die



Abb. 12. Faten Hamama, Omar ash-Sherif, Yahya Shahin in *›Ich schlafe nicht‹* (1957, Regie: Salah Abu Seif).

grundlegende Moral jedoch auf den Vorstellungen der einfachen Bevölkerung aufbaut. Der große Bruder Ahmad wird zu einer Party eingeladen, wo er zum ersten Mal Alkohol kennenlernt. Völlig betrunken lässt er sich auf das Verführungsspiel eines Mädchens ein, das klischeehaft für die reiche „lockere“ Oberschicht Kairos steht. Das Abenteuer ist nur von kurzer Dauer, und Ahmad kehrt zu Shahira zurück, nachdem er endlich ihre Güte und Aufrichtigkeit erkannt hat.

Als man dem jungen Bruder seine Werkstattpläne durchkreuzt hat, setzt er sich voller Wut auf seine Vespa und kommt bei einem schweren Unfall um. Ist sein unkonventioneller Charakter vielleicht zu stark, um in die weitere Handlung eingebaut werden zu können? Oder ist er nötig, um den moralischen Wandel in seinem sturen, kalten Bruder zu bewirken? Der Tod des Bruders und noch mehr der Suez-Krieg²⁵ ma-

²⁵ Der Krieg um den Suezkanal markiert eine wichtige Entwicklung im ägyptischen und arabischen Nationalismus und für den Wunsch nach Unabhängigkeit und kommt gerade in den Filmen der fünfziger und sechziger Jahre immer wieder vor. Der 1869 eröffnete Kanal war ursprünglich eine französisch-ägyptische Gesellschaft, doch 1876 erklärte der Chedive Ismail den

chen einen neuen Menschen aus Ahmad. Während der Gefechte lernt er Mahmud kennen, von dem nur der Zuschauer weiß, daß er der Verehrer von Ahmads Schwester ist. Mahmud rettet Ahmad und wird nun sein bester Freund. Der Bombenhagel ist mit Trauermusik unterlegt, bis eine Marschmusik den Sieg ankündigt. Auch in größter Gefahr hat Ahmad immer den kleinen goldenen Koran bei sich, den Shahira ihm geschenkt hat. Ungewollt fühlt man sich an westliche Kriegsfilme erinnert ...

Ahmad nimmt Mahmud mit nach Hause, und einer glücklichen Verbindung mit seiner Schwester steht im befreiten Ägypten nichts mehr im Wege. „Das ist Mahmud“, stellt er ihn vor, „er hat mir das Leben gerettet, und wenn er eine meiner Schwestern heiraten will, bin ich einverstanden.“ Wie auch Theweleit²⁶ an den Freikorpsromanen aufgezeigt hat, ist die Verbindung des besten Freundes mit der eigenen Schwester im soldatischen Milieu eine Wunschheirat. In Ägypten hat sie durch die Segregation der Geschlechter einen anderen Stellenwert, doch Salah Abu Seif unterstreicht gerade das nationalistisch-militärische Element. Ahmad will in den Club gehen, um Shahira zu treffen, und nimmt seine Schwester mit, die sich etwas von ihrem Selbstmordversuch erholt hat. Hier treffen sie ganz zufällig einen attraktiven jungen Mann, ebenfalls ein Freund von Ahmad, der sich sofort für die hübsche Schwester interessiert. Es kommt zum Happy-End für alle.

Tristesse und Intimität
Nagib Mahfuz

Salah Abu Seif blieb letztlich seinen Wurzeln treu und kehrte vom Viertel der Reichen zurück nach dem Armenviertel Bulaq. Nach den Romanen von Nagib Mahfuz *›Anfang und Ende‹* (erschienen 1949)

Staatsbankrott und übereignete die ägyptischen Kanalaktien an Großbritannien. Am 26. Juli 1956 verstaatlichte Präsident Nasser die Suezkanalgesellschaft. Am 28. Oktober marschierten die Israelis in den Sinai ein, und kurz danach besetzten englische und französische Soldaten die Kanalzone mit der Begründung, das internationale Gebiet schützen zu müssen. Nasser verschickte Protesttelegramme in die ganze Welt und unzählige militante Ägypter reisten nach Port Said, um ihren jungen Staat zu verteidigen. Die diplomatische Aktion war dank amerikanischen Drucks auf Frankreich und Großbritannien erfolgreich, und die letzten ausländischen Soldaten verließen im Dezember Ägypten.

²⁶ Klaus Theweleit, *›Männerphantasien‹*.

und ›Das neue Kairo‹ (erschienen 1946) drehte der Regisseur Anfang der sechziger Jahre zwei seiner besten Filme. ›Anfang und Ende‹ war der erste Roman von Nagib Mahfuz, der verfilmt wurde. Es folgten viele andere, doch keiner setzte die Tristesse und Intimität der Erzählkunst Nagib Mahfuz' in so eindrückliche Bilder um wie Salah Abu Seifs Meisterwerk.

›Anfang und Ende‹ ist eines der Frühwerke von Nagib Mahfuz, die er nach einem ersten Versuch, die Geschichte des pharaonischen Ägyptens in Romanform wiederzugeben, Ende der vierziger Jahre veröffentlichte. Als Student hatte Nagib Mahfuz dem berühmten, sehr fortschrittlichen Denker und Journalisten Salama Mussa nachgeifert und eine journalistisch-philosophische Karriere angestrebt. Dessen Glaube an die aufklärende Wirkung der Wissenschaft, und daß sie allein den Fortschritt der Gesellschaft und die Gleichheit der Geschlechter bringen könne, hatte den jungen Nagib Mahfuz tief beeindruckt. Trotzdem muß ihn der Roman als Mittel zur Einflußnahme auf die Gesellschaft mehr gereizt haben. So sagt Kamal einmal in der ›Trilogie‹, Nagib Mahfuz' großem Gesellschaftsroman: „Nur im Roman kann man alles sagen.“ Kamal, der jüngste Sohn der Romanfamilie, ist aber Nagib Mahfuz selbst. Seine Herkunft, sein langjähriges Junggesellendasein, seine Intellektualität und seine Abwendung von der Religion entsprechen genau denen des Autors. Tatsächlich ist es Nagib Mahfuz' große Kunst, auch die heimlichen, verbotenen Dinge auszusprechen. Er vernebelt weder Zustände noch seinen Standpunkt. Der Reiz seiner Geschichten liegt in der feinen, detaillierten Beschreibung der Hauptpersonen, die immer auf ein bestimmtes Schicksal zusteuern. Ihre Charaktere sind ohne jegliche Analyse glaubwürdig und überzeugend. Faszinierend sind die zahlreichen, langen Monologe der Hauptpersonen, aus denen ihre Probleme und ihre verborgensten Gedanken sprechen.

Nagib Mahfuz hat einmal gesagt, daß er die Familie aus ›Anfang und Ende‹ persönlich gekannt habe. Zunächst habe er in ihr ein treffliches Vorbild für einen lustigen, komödiantischen Roman gesehen, bis er auf einmal gemerkt habe, daß er vor einer Tragödie stand. So habe er die beinahe beendete Geschichte völlig umgeschrieben. Wie keine andere Verfilmung (D: Salah Ezzeddin; K: Kamal Koreiyem, 1960) eines Mahfuzromans folgen das Drehbuch, die Kamera, die Schauspieler und die Dramatik exakt dem Verlauf und der Spannung der Geschichte. Thema ist der Ehrgeiz. Wieder geht es um den bürgerlichen Traum, vorwärtszukommen und sich allein und auf Kosten der Gemeinschaft aus seinem verhaßten, hemmenden Milieu zu befreien.

Hassanein ist der jüngste Sohn einer armen, vaterlosen Familie. Wie es auch in der ägyptischen Wirklichkeit der Fall ist, ist er als Jüngster verwöhnt und der Liebling der Mutter und der älteren Schwester. Die Mutter (Amina Rizq) ist eine in schwarz gekleidete Durchschnitts-ägypterin – konservativ, liebevoll-tyrannisch und ständig besorgt um ihre Kinder. Der älteste Bruder Hassan versucht sich irgendwie durchzuschlagen, gerät auf die schiefe Bahn und verdient sich sein Geld als Leibwächter einer Tänzerin. In „Hassan“ fand der Schauspieler Farid Shauqi seine Meisterrolle. Nie wieder hat er so fein und treffend den Nichtsnutz dargestellt, der seine Familie über alles liebt. Für sie scheut er keine Mühe, bringt unerwartet Fleisch zum Fest, von dem die Mutter weiß, daß es nicht ganz rechtschaffen erworben wurde, aber weise nicht weiter nachforscht.

In seiner Opferbereitschaft übertrifft ihn nur seine Schwester Nafissa²⁷. Sie ist ein armes Ding, mit keinem Talent, keinerlei Schönheit ausgestattet, besitzt aber eine unbeschreibliche Zärtlichkeit für den jüngeren Bruder, wie sie typisch für Ägypten ist. Sie arbeitet als Nähерin zu Hause und verdient ein bißchen Geld. Der Sohn des Kolonialwarenhändlers versucht mit ihr zu flirten, lockt sie hinter die Theke und küßt sie. Mit dem Versprechen, sie zu heiraten, gelingt es ihm, sie mit nach Hause mitzunehmen. Die folgende Vergewaltigungsszene beschreibt Nagib Mahfuz wie einen Alptraum, dunkel und schnell und ungemein beschämend. Nafissa weiß, daß es ihr nichts nützen wird, den jungen Mann anzuseigen. Schuld, oder jedenfalls schuldiger nach den geltenden Moralbegriffen, wird immer sie sein. So schweigt sie. Als Suleiman dann eine andere heiratet, beschließt sie, als Prostituierte zu arbeiten. Die schreckliche Armut, die Liebe zu ihrem Bruder und das Bewußtsein, etwas Kostbares verloren zu haben, drängen ihr diese Entscheidung geradezu auf. Das Geld steckt sie Hassanein zu oder kauft ihm davon seine Lieblingssüßigkeiten.

Hassanein träumt davon, die Militärakademie zu besuchen und ein großer Offizier zu werden. Dazu braucht es Beziehungen und Geld. Ein früher mit dem Vater befreundeter hoher Beamter ist bereit, ihm den verlangten Empfehlungsbrevier zu schreiben. Danach sucht er seinen Bruder Hassan auf, der nicht bei seiner Familie wohnt. Es

²⁷ Ausgezeichnet dargestellt von der begabten Sana Gamil. Ihr durchschnittliches Aussehen hat sie prädestiniert für die schwere Rolle des unattraktiven Mädchens, des Pechvogels. Bei Yussef Chahine und Hussein Kamal bot sie eine interessante Interpretation der emanzipierten, reiferen Frau in ›Morgendämmerung eines neuen Tages‹ (1964) bzw. ›Das Unmögliche‹ (1965).

öffnet ihm Hassans Geliebte, eine Tänzerin, mit der er unverheiratet zusammenlebt, was bis heute in Ägypten ein Unding ist. Hassanein ist schockiert, nimmt aber das benötigte Geld und macht nun den ersten Schritt der erträumten Laufbahn. Trotz chronischen Geldmangels darf Hassanein sich mit der Nachbarstochter verloben. Doch an der Akademie ist alles anders, und als seine Mitstudenten ihn einmal im Kino mit dem einfachen Mädchen sehen, machen sie sich über ihn lustig. So besucht er es nicht mehr am Freitag, geht nicht mit ihm aus am Donnerstagabend, so wie es in Ägypten üblich ist. Ihn interessieren nur noch die Sitten der Reichen, in deren Dunstkreis er nun geraten ist. Nach bestandenem Examen²⁸ nimmt er noch am selben Tag eine Wohnung in *Heliopolis*, dem in den zwanziger Jahren neuerstellten Vorort für die Wohlhabenden. Hassanein versucht nun, seine Familie gewaltsam seinem neuen Stand anzupassen. Er geht zu Hassan, der ihm mit all der Wärme und dem Enthusiasmus, die einem begeisterten Ägypter eigen sind, gratuliert. Hassanein verlangt von seinem Bruder, „sich endlich zu ändern“; er sei doch jetzt Offizier und könne keinen „Gauner“ in der Familie brauchen. Hassan gibt Hassanein zynisch zu bedenken, daß er selbst sich als erster ändern müsse, und zeigt auf die glänzenden Epauletten; die stammten doch schließlich auch aus Diebesgeld.

Das Drama spitzt sich zu. Hassan wird von der Polizei verfolgt und will sich schlimm verletzt in Hassaneins neuer Wohnung verstecken. Das will Hassanein nicht gestatten. Unvermutet wird er auf die Polizeiwache gerufen, wo man ihm sagt, man habe seine Schwester festgenommen. Alles scheint sich um ihn zu drehen, Nafissa ist zu Tode erschrocken. Sie gehen auf die Straße. Als er ihr eine schreckliche Ohrfeige gibt, bittet sie ihn, ihr nichts zu tun, sie wolle sich selbst umbringen, um ihm nicht die Zukunft zu verderben. Schweigend nehmen sie ein Taxi und fahren zum Nil. Sie springt ins Wasser, und als die Polizei kommt und die Leiche aus dem Wasser zieht, sagt Hassanein, er habe nichts gesehen. Nicht der Ehrbegriff der konservativen Oberägypter, die die deflorierte Schwester eigenhändig töten und fast stolz auf ihre Tat sind, ist Hassaneins Motivation, sondern allein sein Ehrgeiz. Auch den möglichen Vorwürfen seiner Familie, die seine Billigung von Nafissas Selbstmord niemals akzeptiert hätte, ist er geschickt zuvorgekommen – er hat nichts gesehen.

²⁸ Offizier oder Beamter zu werden war in den dreißiger Jahren die einzige Möglichkeit, sozial aufzusteigen. Ein Offizier erhielt zudem ein sehr gutes Gehalt.

Salah Abu Seifs Film endet mit Hassaneins Selbstmord, während Nagib Mahfuz ihn nur andeutet. Der Ehrgeizige, der mit allen Mitteln aufsteigen möchte, wird zurückgeworfen und muß für seinen Egoismus büßen. In einem mehrere Seiten langen Monolog macht Hassanein sich Selbstvorwürfe und wiederholt die letzten Sätze von Nafissa. Er stellt sich vor, wie die Leute wohl morgen reagieren würden, wenn er nicht bei der Arbeit erschien, und später, wenn sie von seinem „Unfall“ erfahren. Er kehrt zurück zu der Brücke, von der Nafissa sich in den Nil gestürzt hat. Und sagt sich, er müsse mutig sein, wenigstens für einmal. Ende.

Grenzenloser Opportunismus

Während zwei Jahren (1963–1965) übernahm Salah Abu Seif die Leitung der „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation“. Danach drehte er den Film *›Kairo 1930‹* (D: Ali az-Zorqani; K: Wahid Farid, 1966). Wieder auf der soliden Basis eines der frühen Romane von Nagib Mahfuz (*›Das neue Kairo‹*, 1946) gelang Salah Abu Seif nochmals ein politisch und psychologisch interessanter Film. Wieder geht es um das Kleinbürgertum, den Aufstieg um jeden Preis und die vielen Hindernisse, die ihm entgegenstehen. Große politische Zusammenhänge und besonders Weltpolitik spielen bei Salah Abu Seif keine oder nur eine Nebenrolle. *›Kairo 1930‹* macht trotz der Diskussionen und dem Engagement der Studenten, für die Lotfi al Choli²⁹ die ergreifenden Dialoge schrieb, keine Ausnahme. Ihre verschiedenen politischen Ansichten dienen vielmehr ihrer Charakterisierung und der unabwendbaren Zuspitzung der Ereignisse. Auf die englische Besatzungsmacht wird wohl hingewiesen, doch wie in allen anderen Filmen des Regisseurs haben weder die Weltkriege noch die Konflikte der Supermächte, noch die israelisch-arabischen Kriege oder die großen Aufstände in der arabischen Welt eine größere Bedeutung. Salah Abu

²⁹ Er ist einer der bekanntesten marxistischen Intellektuellen und Autoren Ägyptens. In den späten sechziger Jahren war er der Chefredakteur der damals wichtigsten politischen Zeitschrift *›At-Taliaa‹*, die Sadat 1977 nach ihrer herben Kritik an seiner Wirtschaftspolitik (Brotunruhen) schließen ließ. Heute schreibt er für die offiziöse Tageszeitung *›Al Ahram‹*. Er hat bei mehreren Filmen als Drehbuchautor mitgewirkt, von denen die wichtigsten *›Der Prozeß 68‹* (1968) von Salah Abu Seif und *›Der Spatz‹* (1972) von Youssef Chahine sind.

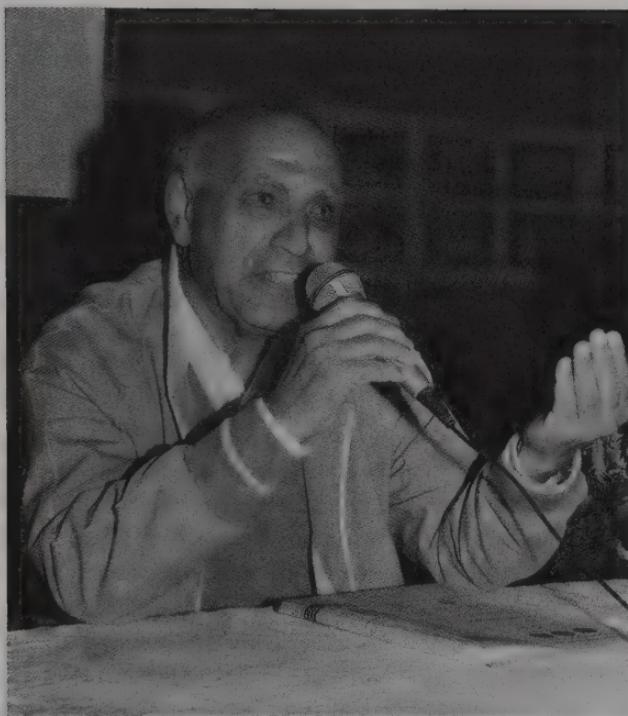


Abb. 13. Porträt des Regisseurs Salah Abu Seif.

Seif bleibt ganz aufs Innere gerichtet. Die Zerrüttung der Familie, die Dekadenz der ägyptischen Gesellschaft und die Zerstörung des Individuums haben ihre Ursachen in sich selbst.

›Kairo 1930‹ ist die Geschichte der jungen Ihsan und des Studenten Mahgub, die, um der Armut zu entkommen und aus Ehrgeiz, zu Opportunisten der schlimmsten Sorte werden. Bei beiden ist der familiäre Rahmen stark angegriffen, sie sind nicht nur arm, sondern es fehlen ihnen auch Rückhalt und moralischer Hintergrund. Ihsans Eltern wollen die hübsche Tochter höchstbietend verkaufen, um für sich selbst und die übrigen Kinder besser sorgen zu können; für Mahgub hingegen ist die Großstadt ein Dschungel, und zudem ist sein Vater gelähmt. Ihsan wohnt in derselben Straße wie die Studenten Mahgub, Ali und Ahmad. Sie liebt den attraktiven, intelligenten und kommunistischen Ali, doch ihre Eltern verkuppeln sie mit einem reichen älteren Herrn.

Salah Abu Seif und Nagib Mahfuz gelingt es, mit Mahgub einen Opportunisten zu zeichnen, wie er sonst weder in der ägyptischen

Literatur noch im Film vorkommt. Mahgub ist bereit, alles zu tun, um vorwärtszukommen. Er besitzt nicht Hassaneins (»Anfang und Ende«) Charme, wird nicht geliebt und unterstützt, was ihn noch mehr bereit zur Selbsterniedrigung macht. Nach seinem Studium, für das er gehungert, gelitten und gefroren hat, findet er keine Stelle, obwohl er bei einem Bekannten, der in der Administration arbeitet, täglich vorspricht und ihn bittet, ihm zu helfen. Eines Tages bietet der ihm einen skandalösen Handel an. Mahgub soll die ehemalige Geliebte des Generaldirektors desselben Verwaltungsbüros heiraten und dafür eine gute Stelle erhalten. Doch damit nicht genug. Den Samstag beansprucht der Generaldirektor weiterhin für sich, und Mahgub hat dann die Wohnung zu verlassen. Mahgub erklärt sich einverstanden. Bei der rasch arrangierten Hochzeit ist er erstaunt – seine Braut ist Ihsan, die er aus seiner Studentenzeit kennt. Mahgub und Ihsan leiden nicht wirklich unter der schrecklichen Situation – den eigentlichen Schmerz haben sie viel früher empfunden, als sie noch sensibel waren und etwas Stolz besaßen. Diesen grenzenlosen, ausdauernden Opportunismus stellen sowohl Suad Hosni als Ihsan als auch Hamdi Ahmad als Mahgub ausgezeichnet dar. Der linke, militante Ali hingegen bleibt trotz Armut, Verfolgungen durch die Polizei und dem Verlust von Ihsans Liebe integer. Seine Politisierung ist zwar naiv und idealistisch, doch bewahrt sie ihn davor, sich zu verkaufen.

In diesen beiden Filmen und nochmal in den siebziger Jahren in »Der Wasserträger ist tot«³⁰ zeigte Salah Abu Seif einen verfeinerten Realismus und eine neue mystische Dimension. Zwischen diesen Meisterwerken griff der Regisseur aber auch wieder auf Romane von Ihssan Abdelquddus und die leichtere Komödie zurück. Im Jahre 1967 drehte er seinen zweiten ausgezeichneten Fellachenfilm »Die zweite Frau«³¹, und in »Der Prozeß 68« (1968) und »Der Lügner« (1975) bemühte er sich – wenn auch klischeehaft und etwas naiv – um die Auseinandersetzung mit der politischen Korruption. Im Auftrag des Irak folgte 1981 ein teurer, historischer Breitwandfilm über die Schlacht der Muslime von Qadiseiya, 1986 die phantastische Komödie »Der Anfang«³² und 1991 »Der Bürger Masri« – sein dritter Film auf dem Land.

³⁰ Siehe auch das Kapitel »Ein Erwachen verpaßt seine Chance«, S. 179 ff.

³¹ Siehe auch das Kapitel »Auf dem Lande«, S. 103 ff.

³² Siehe auch das Kapitel »Kino des Lebens«, S. 225 f.

Ein Liebling der Revolution

Der patriotische Film

Kurz nach dem Staatsstreich der freien Offiziere im Jahre 1952 hielt der erste ägyptische Präsident Mohammad Nagib eine kritische Rede zum Stand der Unterhaltungsindustrie. Kino und Theater seien bisher leichtfertig und kokett gewesen und ein Film ohne Tänzerin eine Ausnahme. Doch gerade Film und Theater gehörten zu den wichtigsten Waffen des Fortschritts und sollten endlich Träger einer neuen Kunst werden.

Schon bald übernahm der Staat die Schirmherrschaft der Filmindustrie. 1956 wurde der „Oberste Rat für Kunst und Literatur“ gegründet, dem eine Kommission für Film angehörte. Im Jahr darauf bildete das Kulturministerium das eigenständige „Komitee zur Konsolidierung des Films“, das einen Aufschwung des ägyptischen Filmwesens bewirken sollte. Es vergab Preise an Filmschaffende und beteiligte sich an finanziell aufwendigen Produktionen.¹ Zu seinem Aufgabengebiet gehörte auch die Förderung des ägyptischen Films im Ausland. Das Komitee wurde 1962 in „Allgemeine Ägyptische Filmorganisation“ umgetauft und sollte nun die ihr direkt unterstehende öffentliche wie auch die private Produktion kontrollieren und selber Filme herstellen. Für ihr anspruchsvolles Programm stand der Organisation ein Budget von 1,5 Mio. Pfund (damals knapp 3 Mio. \$) pro Jahr zur Verfügung. Zu ihren Aufgaben gehörte auch die Verteilung der Filme und der Aufkauf von Kinosälen und privaten Studios. Die

¹ Hierzu gehörten auch internationale Koproduktionen, von denen die wichtigsten ›Wa Islama‹ (=›Oh Islam‹, 1962) des Produzenten Ramsis Nagib und ›Saladin‹ (1963) der Produzentin Assia Dagher waren. Bei ihrer Auswahl hatte die staatliche Organisation nicht immer eine glückliche Hand; während ›Saladin‹ ein durchaus seriöser Versuch der Vergangenheitsbewältigung war, wurde ›Wa Islama‹ zu einem grandios-oberflächlichen Komparsenfilm. Regisseur war der auf Horrorfilme spezialisierte Amerikaner Andrew Morton. Mit einem großen Staraufgebot und unzähligen Figuranten drehte er die historische Schlacht (im 13. Jh.) der Ägypter gegen die Mongolen in *Ain Galut* (Palästina), ohne die eigentliche Bedeutung der Ereignisse für den Mittleren Osten zu verstehen.

großen Studios „Misr“, „Ahram“, „Galal“ und „Nahas“ wurden aufgekauft und nationalisiert, so daß die Organisation nun elf Schneidetische und fünf mobile Dreheinheiten in natürlicher Umgebung besaß. In ihrem Programm hieß es: „Der Film soll unsere neue Lebensform widerspiegeln, ebenso unsere neue Gesellschaft. Es gibt keinen Platz mehr für Themen, die ein für alle Male aus unserem Leben verschwunden sind... der arabische Film muß von einem arabischen Geist durchdrungen sein und über den ägyptischen Raum² hinausgehen...“ Unter diesem Motto begannen zahlreiche Regisseure³ – auch die, die sich vorher dem leichten Unterhaltungsfilm gewidmet hatten, der realistischen Richtung von Salah Abu Seif und der kritischen von Kamil at-Telmessanis anzuschließen oder die nach der Julirevolution rasch entstehenden patriotischen Filme mitzustalten.

Ali und die freien Offiziere

Unzählig sind die Filme, die die Revolution und ihre Helden, den Abbau der Klassenschranken und die glorreiche nachrevolutionäre Gesellschaft zum Inhalt haben. Die Anprangerung der Monarchie, des Feudalsystems und die Aktionen der Fedajin wurden zu Lieblingsthemen. Sie waren eingebettet in das Bewußtsein, endlich ein eigener Staat, Ägypten zu sein. Der patriotische Film wurde zum Muß, und alle großen Regisseure versuchten sich in dem neuen Genre,⁴ doch

² In diesen Jahren wuchs die politische Einigungssehnsucht der arabischen Massen. Nasser wurde zum Symbol der panarabischen Idee.

³ In den sechziger Jahren wurden mehrere der wichtigsten ägyptischen Filme überhaupt von der „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation“ produziert, z. B. ›Die Erde‹ von Youssef Chahine, ›Die Aufständischen‹ von Taufiq Saleh, ›Kairo 1930‹, ›Die Sünde‹ von Barakat, ›Die Mumie‹ von Shadi Abdes-salam, ›Ein bißchen Angst‹ von Hussein Kamal usw. Nach einhelliger Meinung der Kritiker wären die ambitionierten, oft teuren Filme außerhalb des staatlichen Filmsektors kaum produziert worden.

⁴ Ende der vierziger Jahre hatte sich die Produzentin Aziza Amir mit dem Film ›Ein Mädchen aus Palästina‹ an die Darstellung des ersten arabisch-israelischen Krieges (1948) gewagt. Von Kritikern wurde die etwas vage Stellungnahme bemängelt, doch Aziza Amir rechtfertigte sich mit den problematischen Umständen, die der Krieg, der herrschende Ausnahmezustand und die Zensur mit sich brachten. Mit ihrem Film, für den Aziza Amir auch die Geschichte geschrieben hatte, wollte sie darauf hinweisen, daß das „Palästinenserproblem“ alle Araber anging. Außerdem sollte er ein Film gegen den Druck der kommerziellen Filmindustrie sein.

nur wenigen gelang eine Analyse oder zumindest eine gelungene Beschreibung des Unabhängigkeitskampfes, der Revolution oder des Suezkonflikts. Der Meister des sentimental Melodramas, Ezzeddin Zulfaqqr, blieb auch in seinen patriotischen Filmen *›Port Said‹* (1957) und *›Mein Herz ist mir zurückgegeben‹* (1958) vor allem ein Erzähler von romantischen Liebesgeschichten. Die Partisanenaktionen in der Kanalzone, der Volkskrieg von 1956 gegen den Überfall von Frankreich, Großbritannien und Israel oder die Aktionen der freien Offiziere waren nur Hintergrund und Rahmen. Der Regisseur Ahmad Badrachan, der in seinem Buch *›As-Sinema‹*⁵ so ausführlich den „schönen Film“ beschrieben hatte, begann nun scheinbar gegen seine Vorstellungen zu filmen und drehte 1952 *›Mustafa Kamil‹*, einen Film über den ersten populären Politiker im modernen Ägypten⁶, und 1955 *›Allah mit uns‹*, in dem er sehr vorsichtig und ohne politisches Engagement das Ende der Faruqmonarchie beschrieb. Kamal ash-Sheich, der Meister des Kriminalfilms, drehte *›Land des Friedens‹* (1957), in dem er heftig den Imperialismus angriff.

Bedauerlicher als die Einflechtung des Romantischen waren die Werke, die im patriotischen Film nur eine weitere Möglichkeit für den kommerziellen Film oder eine neue Dimension für den gängigen Action-, Liebesfilm oder Thriller sahen. So drehte der Regisseur Hassan al Imam, der Spezialist des sentimental Melodramas, *›Feuerliebe‹* (1958), in dem gleichsam der gesamte Befreiungskampf von einer attraktiven Ägypterin geführt wird, die die englischen Besatzer verführt, um sie nachher zu töten. Niazi Mustafa machte mit besonderer Erlaubnis und finanzieller Unterstützung des Staates das Monumentalwerk *›Land der Helden‹* (1953) in Al Arish im Sinai und wußte von seinem Protagonisten nur zu erzählen, daß er beschloß, in den Krieg zu ziehen, weil er entdeckt hatte, daß seine Freundin die Geliebte seines Vaters ist. Diese Art von Geschichten wurden von der ägyptischen Kritik einstimmig als „Verrat am Patriotismus“⁷ bezeichnet.

⁵ Siehe auch das Kapitel *›Annäherung an den Alltag‹*, S. 34f.

⁶ 1874–1908. Er gilt den einen als ein Wegbereiter des ägyptischen Nationalismus, den anderen hingegen als ein opportunistischer Scharlatan, der sich vom Sultan den Paschatitel verliehen ließ und darüber das Endziel des ägyptischen Nationalismus, nämlich die volle Unabhängigkeit auch vom osmanischen Sultan-Kalifen vergaß.

⁷ Nach einem Interview von der Autorin mit dem Filmkritiker Kamal Ramzi.

Das Opfer der kleinen Leute

Henry Barakat, ein begabter Regisseur der zweiten Generation, bemühte sich um eine intelligentere Auseinandersetzung mit der neuen Thematik. Zu einem großen Erfolg wurde 1961 »Ein Mann in unserem Haus« (D: Henry Barakat, Yussef Issa; K: Wadid Serry) mit dem schönen, ernsten Omar ash-Sherif. Die Geschichte nach dem gleichnamigen Roman von Ihsan Abdelquddus erzählt vom viertägigen Aufenthalt des jungen Attentäters Ibrahim bei einer biederer Familie des mittleren Bürgertums kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Ibrahim hat den ägyptischen Ministerpräsidenten erschossen, der in den Augen der Unabhängigkeitskämpfer nur eine Marionette des englischen Kolonialregimes war. Barakat erhellt die Situation mit gelungenen Bildern der großen Studentendemonstrationen von 1946 gegen die Konzessionen der ägyptischen Minister an die englischen Besatzer. Der Ministerpräsident lässt die Abbasbrücke⁸ hochdrehen, während die Polizei von der anderen Seite her das Feuer auf die Studenten eröffnet. Die Demonstranten waren in der Falle. Mehrere werden erschossen, unzählige durch Schüsse verletzt, und Hunderte von jungen Leuten werden ins Wasser gedrängt und ertrinken. Die kleine militante Gruppe um Ibrahim beschließt, den ägyptischen Ministerpräsidenten zu töten.

Nach dem gelungenen Attentat wird Ibrahim festgenommen und bis zum Koma gefoltert. Aus dem Krankenhaus gelingt ihm während des *Ramadan*⁹ die Flucht. Er sucht Unterschlupf bei der Familie eines völlig unpolitischen Freundes. Natürlich zögert sie. Gerade mit dem Konflikt zwischen Sich-ja-nicht-Einmischen und Einem-Freund-helfen-Müssen ist Barakat eine hinreißende Schilderung des kleinbürgerlichen Milieus gelungen. Die ganze Szene – die Familie beim *Iftar*, Sohn Mohi, der versucht, ihr die unglaubliche Situation zu erklären, der wartende Ibrahim an der Tür, die Diskussion und die Verwirrung,

⁸ Die Öffnung der großen Nilbrücke in der Nähe der Universität am 21.2.1946 gilt als eine besonders grausame Niederschlagung einer Revolte; das Datum wurde von der UNO zum internationalen Studententag gewählt.

⁹ Der Fastenmonat spielt in vielen Filmen eine wichtige Rolle. Als erster hat ihn der katholische Yussef Chahine in seinem ersten Film »Papa Amin« (1950) integriert. Die strikten Zeitvorgaben des *Ramadan* und ihre Allgemeingültigkeit dienen Handlung und Regie. So gelingt Ibrahim die Flucht, weil alle Muslime nach Sonnenuntergang bei ihrem ersten Mahl, dem *Iftar*, versammelt und die Straßen völlig leer sind. Der *Ramadan* ist aber auch ein Element, das den realistischen Aspekt fördert.

die junge Tochter, die sich auf den ersten Blick in den Helden verliebt, und schließlich die Ablehnung, da man mit Politik nichts zu schaffen hat, und dann die Besinnung, weil man den armen Jungen nicht dem Verderben aussetzen will, und Mohi, der Ibrahim nachstürzt – ist ein ungemein glaubwürdiger Abriß der Durchschnittsfamilie in den letzten Jahren der Faruqmonarchie.

Lange war der Kampf um die Unabhängigkeit von einzelnen, weitgehend isolierten Gruppierungen geführt worden, die sich hauptsächlich auf Terroraktionen und den Aufruf zum Widerstand an den Universitäten konzentrierten. Für die Mehrheit der ägyptischen Bürger war er so mehr Mythos als eine Realität, mit der sie auch etwas zu tun hatten. In der kleinbürgerlichen Schicht konnte die Bereitschaft, die Befreiungsbewegung zu begreifen und zu unterstützen, erst wachsen, nachdem sie selbst sahen und spürten, wohin Unterdrückung und Kolonialherrschaft führten. Die vorwiegend intellektuellen Widerstandsgruppen hatten keinen Kontakt zum Volk und seine Lebensumstände lagen weit außerhalb ihrer Vorstellungswelt. So konnte die studentisch-intellektuelle Befreiungsbewegung weder einen Aufstand der Massen anfachen noch ihre Fähigkeit zum Widerstand ausschöpfen. Deshalb ist die Einzelaktion von Ibrahims Gruppe durchaus realitätsnah dargestellt, ebenso die Naivität der Familie Zaher.¹⁰ Ibrahims Gruppe gibt „Freiheit und Gerechtigkeit“ als ihre Ziele an. Wie diese genau aussehen sollen, wird nicht näher erläutert. Der Weg dorthin bleibt der militante Unabhängigkeitskampf, also das Attentat und später die heroische Sprengung eines englischen Munitionslagers, bei der Ibrahim umkommt.

Einmal in die Widerstandsbewegung integriert, ist Familie Zaher bereit, jedes Opfer für Ibrahim, aber auch für die Befreiung Ägyptens zu bringen. Natürlich übertreibt Barakat hier, und was im Melodrama die reine Liebe war, wird nun der mutige Patriotismus. Die Tochter Nawal setzt sich den größten Gefahren aus, um Ibrahim zu helfen, Sohn Mohi sagt trotz Folter nicht aus, und der Halunke Abdelhamid, der zunächst den Attentäter verraten will, wird durch seine Einbeziehung in die Befreiungsbewegung geläutert und verwandelt sich in

¹⁰ Erst 1951, nach dem monatelangen Kleinkrieg der Fedajin gegen die englischen Garnisonen, organisierten nationalistische Parteien Massendemonstrationen in den Städten. Im Januar 1952 kam es zu blutigen Exzessen in den Straßen Kairos, Empörung und Anarchie griffen um sich. Sie verschärften die Krise und waren gleichzeitig vorbereitend für den Staatsstreich der freien Offiziere.

einen aufrechten Patrioten. Bei Barakat wird die kleinbürgerliche Familie zur Helden des Unabhängigkeitskampfes und der Revolution, was sie in dieser Idealisierung nie war. Die eigentlichen Aktivisten hatten ihr dazu nicht die Möglichkeit gegeben.

Mit *›Die offene Tür‹* (D: Henry Barakat, Yussef Issa; K: Wahid Farid, 1963) gelang Barakat ein weiterer interessanter patriotischer und sozialkritischer Film. In der differenzierten Rolle des jungen Mädchens Hoda schien deutlich der Charakter von Latifa az-Zaiyat durch, einer aktiven Kommunistin, Schriftstellerin und Professorin, deren Autobiographie dem Film als Vorlage diente. Sie schrieb auch die feinen und vielschichtigen Dialoge, die – wie selten im ägyptischen Film – die wahren Probleme eines jungen Mädchens der Gegenwart ausdrückten. Die Schauspielerin Faten Hamama bewies, wie vielseitig sie sein kann, wenn Regisseur und Rolle es ihr erlauben, und spielte überzeugend die junge Hoda, die Anfang der fünfziger Jahre mit Elan und Enthusiasmus den Unabhängigkeitskampf unterstützte. Sie ist neidisch auf ihren Bruder, der seinen Willen gegen den seines Vaters durchsetzen kann und 1952 an den Suezkanal reist, um dort die Fedajin zu unterstützen. Sie leidet unter ihrem Frausein und sagt: „Ich wünschte, ich wäre ein Mann.“ Hoda stellt sich viele Fragen und ist überfordert von der „Liebe“, die es noch vor einer Generation nicht geben durfte, und die nun selbstverständlich sein soll. Sie liebt einen jungen Mann und ist zutiefst verletzt, als sie erfährt, daß er mit dem Dienstmädchen schläft. In ihrer romantischen und absoluten Lebensanschauung bricht eine Welt zusammen. Sie schottet sich ab, läßt sich gehen und überwindet den Schock erst mehrere Jahre später. Nun ist sie für ein neues Engagement bereit – den Widerstandskampf 1956 in Port Said. Wenn auch nicht frei von Klischees und Melodramatik, filmte das Duo Henry Barakat/Latifa az-Zaiyat doch wirklichkeitsnäher als die meisten anderen Filmschaffenden.

Märchenhafte Revolution

Ezzeddin Zulfaqqars *›Mein Herz ist mir zurückgegeben‹* (D: Ezzeddin Zulfaqqar; K: Wahid Farid, 1958) nach einem Roman von Yussef as-Sibaï¹¹ ist einer der Lieblingsfilme der Revolution, und

¹¹ 1917–1978. Der ehemalige Kavallerieoffizier begann sich ab 1947 „aus Berufung“ in der Presse zu betätigen und Romane zu veröffentlichen. Mit Ihsan Abdelquddus gehörte er zu den fleißigsten Autoren der Fortsetzungsserien.

seine Aufführung gehört bis heute zu den Ritualen der jährlichen Festlichkeiten des 23. Julis. Als echtes Rührstück feiert es die politische Revolution¹² als eine soziale Revolution, die in Ägypten jedoch weder am 23. Juli noch später stattgefunden hat. Der Erfolg des Films rührte vielleicht gerade von der Märchenhaftigkeit der Geschichte, die mehr auf wundersame als auf revolutionäre Art die Liebenden zusammenbringt. Angie, die Tochter des Paschas (von der ätherisch-zarten Mariam Fachreddin gespielt), verliebt sich in den Gärtnersohn Ali (Shukri Serhan). Der wiederum kann mit Hilfe des Paschas in die Militärakademie eintreten, was vor dem Umsturz den Reichen und Söhnen besserer Familien vorbehalten war. Doch die Revolution ändert alles. Ali nimmt an ihr teil und gehört sogar zu den freien Offizieren. Nach der Befreiung Ägyptens wird der korrupte Pascha festgenommen, und Angie und Ali, glücklich vereint, ziehen gemeinsam in eine kleine Wohnung.

Ganz anders als die reinen Liebesdramen erlaubten die Revolutionsfilme den Niedergang der Großbourgeoisie, den gelungenen Klassenaufstieg und die Verschmelzung der Klassen. Die treibende Kraft der Liebe wurde von der Revolution unterstützt, während die Liebe Hilfe von der alles verändernden Revolution erhielt. So wurde das Unmögliche wahr – zumindest im Film –, und die Abstraktion war groß genug, um den sonst strengen Zuschauer seinen Moralismus vergessen zu lassen. Salah Abu Seifs Aufruf zur Bescheidenheit war

romane und hatte mit 55 Jahren bereits über fünfzig Bücher verfaßt. Im Jahre 1967 veröffentlichten die beiden Vielschreiber je acht Titel, also über ein Viertel der ägyptischen Gesamtproduktion von 61 Romanen. In den fünfziger Jahren begann er Romane über die Revolution zu schreiben, denen immer eine tränenreiche Sentimentalität und die simplifizierende Darstellung der politischen Umstände gemeinsam sind. Nach Nassers Tod half Yussef as-Sibaï Sadat bei dessen „Korrekturrevolution“, nämlich den großen Säuberungsaktionen unter der Linken. Er wurde 1975 Kulturminister und 1976 Chefredakteur der größten ägyptischen Tageszeitung *›Al Ahram‹*. Der Schriftsteller begleitete 1977 Sadat zu den Friedensgesprächen nach Jerusalem und wurde 1978 auf Zypern von Palästinensern eben aus diesem Grund ermordet. Yussef as-Sibaïs Romane wurden Vorlagen für zahlreiche Filme. Die bekanntesten Verfilmungen sind *›Zwischen den Trümmern‹* (1959) von Ezzedin Zulfaqqar, *›Saladin‹* (1963) von Yussef Chahine und *›Der Wasserträger ist tot‹* (1977) von Salah Abu Seif.

¹² Der Staatsstreich der freien Offiziere wurde zunächst als „Bewegung“ bezeichnet. Später wurde der Name aus Propagandagründen in „Revolution“ umgeändert.

gewiß realistischer, nicht nur, was die ökonomischen Umstände be-
traf, sondern auch die ausgeprägten Klassenunterschiede und -schran-
ken, die nach wie vor Ägyptens Gesellschaft beherrschen. Da die Re-
volution viel mehr ein Begriff als eine erlebte Realität blieb, wurde in
ihr, mit ihr und nach ihr alles Traumhafte und Unwahrscheinliche mög-
lich. An den Revolutionsfilm wurde kein Anspruch auf Glaubwürdig-
keit gestellt. Endlich fielen die Bösen, und die Kleinen durften für
einmal ungestraft groß werden, ohne verdorben oder in die Ärmlich-
keit zurückgeworfen zu werden. Die echte Chance zum anderen Kino
nahmen die Filmemacher jedoch nicht wahr. Der Gärtnerssohn durfte
nun die Tochter des Paschas heiraten, aber niemand fragte, warum
ausgerechnet sie so attraktiv war.

Die Geschichte muß neu geschrieben werden

Der historische Film

Obwohl Ägypten mehrmals ausländischen historischen Filmen als landschaftlicher Hintergrund diente, haben sich die ägyptischen Regisseure nur selten dieses Genres angenommen. Das mangelnde Interesse erstaunt angesichts der reichen Vergangenheit, der *Nahda* (Ägyptens Aufbruch in die Moderne) und dem sich rasch entwickelnden Patriotismus. Doch der seriöse historische Film ist wesentlich schwieriger zu realisieren als das Melodrama, der Musikfilm oder die Farce, die die beliebten Genres darstellen. Hinderlich sind die Kosten des großen historischen Films sowie das mangelnde Interesse eines historisch wenig gebildeten Publikums. Für die Aufwendigkeit des Dekors und der Kostüme gab und gibt es, außer dem hochbegabten Requisiteur und Filmschaffenden Shadi Abdessalam¹, in Ägypten kaum Spezialisten.

Haram, verboten, unsittlich

Auch die Zensur ließ die Regisseure vor historischen Projekten zurückweichen. Die *Al Azhar*² hatte bereits 1926 ihr erstes Exempel statuiert, als Yussef Wahbi unter einem türkischen Produzenten den Propheten Mohammad spielen sollte. Sofort wurde eine Pressekampagne gegen den Schauspieler gestartet, und die Scheichs der *Azhar* veröffentlichten ein islamisches Rechtsgutachten, nach dem die Darstellung der Propheten und der Heiligen auf der Leinwand *haram*, also unerlaubt war. Um das zu unterstreichen, drohte König Fuad, den Schauspieler zu exilieren und seine ägyptische Staatsbürgerschaft aufzuheben. Der Film wurde nicht gedreht. Im Rahmen der Zensurverstärkung im Jahre 1947 wurde das Verbot erheblich erweitert. Zu den „verbotenen“ Personen gehörten nun auch die gesamte Familie des Propheten Mohammad, seine vier Kalifen und seine zehn heiligen

¹ Siehe auch das Kapitel ›Die Mumie‹, S. 116ff.

² Sie ist die größte islamische Universität der Welt und die maßgebende Instanz für die Anhänger des sunnitischen Islam.

Freunde, denen das Paradies versprochen war. Dieses Verkörperungsverbot schloß auch die symbolische Darstellung ein, also beispielsweise das Zeigen von Mohammeds Schatten.

Die Zensurbehörde verbot 1939 einen der ersten historisch-patriotischen Filme, *›Lashin‹* (D: Fritz Kramp; K: Georges Stelli, 1938). Das „Studio Misr“ hatte den Drehbuchautor und Regisseur Fritz Kramp mit der Herstellung dieses Geschichtsfilms beauftragt. *›Lashin‹* erzählt eine Geschichte aus dem Mittelalter. Ein dummer, gutmütiger König läßt sich von seinen mameluckischen Vasallen beeinflussen und betrügen und regiert so unwissentlich mit Gewalt und Terror. Der ausgezeichnete Regisseur und gefilmte Marsch der Bauern nach Kairo und die folgende Revolte erinnern an die großen Filme von Eisenstein. Der Zensurbehörde mißfielen die Szenen des Volksaufstands. Sie verbot *›Lashin‹*, und der Film geriet völlig in Vergessenheit.

Assia Dagher, eine der aktiven weiblichen Filmschaffenden der ersten Generation, hatte 1935 den Film *›Shaggaret ad-Durr‹* (D: Ahmad Galal; K: Achille Primavera) produziert und in ihm die Hauptrolle gespielt. Er sollte die große ägyptische Herrscherin des 13. Jahrhunderts ehren. Allerdings wurden in dem Frühwerk ihr mutiger Krieg gegen die französischen Kreuzfahrer und die Polemik um sie (*Shaggaret ad-Durr* war die erste Sultanin in der islamischen Welt, was viel Aufsehen und Gespött provozierte) nur ganz am Rande, dafür um so ausführlicher das pompöse Leben am Hof und die täglichen Intrigen geschildert.

Anfang der sechziger Jahre beschloß Assia Dagher, an ihren ersten Versuch anzuknüpfen und nun einen richtigen historischen Film zu machen. Ursprünglich hatte sie den Regisseur Ezzeddin Zulfaqqar engagiert, doch der wurde krank, und so sprang Yussef Chahine³ ein. Assia wollte nach amerikanischem Vorbild arbeiten und war bereit, viel Geld zu investieren, um nicht wie mit *›Shaggaret ad-Durr‹* einen schlechtausgestatteten, unglaublich dicken Film zu produzieren. *›Safadiin‹* war ein Farb- und Breitwandfilm und kostete mit 200000 Pfund damals fünfmal soviel wie ein gewöhnlicher Film. Er wurde somit zum teuersten Film der ägyptischen Filmgeschichte.

³ Der heute berühmteste arabische Regisseur hatte damals bereits mehrere große Filme gedreht.

Die Vergangenheit ist auch Gegenwart

›Saladin‹ (D: Abderrahman ash-Sherqawi, Nagib Mahfuz; K: Wadid Serry, 1963) zeichnet das Bild des zweiten und dritten Kreuzzugs. Es ist ein erster ägyptischer Versuch, die Geschichte neu zu schreiben. Geschichte, auch die der arabischen Welt, wird fast immer von Europa verpaßt. Die eurozentristische Sichtweise wird seit langen Jahren von der Dritten Welt⁴ angegriffen, doch fehlen meistens die Mittel, die eigene, neugewonnene Sicht überzeugend darzustellen.

›Saladin‹ war von Ezzedin Zulfaqqar bereits komplett vorbereitet, doch Yussef Chahine konnte einige Dinge im Drehbuch und im Dekor verändern und gab so dem Film ein eigenes Gesicht. Dem Regisseur ging es nicht nur um eine Revidierung der Geschichtsschreibung. Zu offensichtlich ist die Parallele zwischen Saladins⁵ Reich zur Zeit der Kreuzzüge und dem modernen Ägypten Nassers, der die Araber vereinigen und die von Israel besetzten Gebiete befreien wollte. Yussef Chahine konnte es 1963 nicht darum gehen, „objektiv“ zu sein, sondern vielmehr, Partei zu ergreifen für sein Land und für die arabische Welt. Vier Jahre nach Beginn des Kolonialkrieges in Algerien hatte Yussef Chahine 1958 spontan begonnen, ›Jamila, die Algerierin‹ zu drehen. Gerade hatte die grausame Schlacht zwischen den algerischen Guerrilla-Kämpfern und den französischen Fallschirmspringern in der *Kasbah* von Algier stattgefunden. ›Jamila, die Algerierin‹⁶ war ein Aufschrei und eine bedingungslose Unterstützung der FLN⁷ und Nassers, der sich ohne jegliche Reserve für Algerien einsetzte.

Yussef Chahine hat einmal gesagt, daß man fanatisch sein mußte, um ›Saladin‹ zu drehen.⁸ Und er steht zu seinem Fanatismus, den er mit allen progressiven Arabern gemeinsam hatte. Doch die große Be-

⁴ Hierzu gehören beispielsweise die Filmemacher Med Hondo (Mauretanien), Thierno Faty (Senegal) und Lachdar Hamina (Algerien).

⁵ Auf arabisch heißt der Film ›An-Nasr Salah Eddin‹, nämlich 'der Saladin, der zum Sieg verhilft', womit direkt die Verbindung zu dem modernen Sieger, Gamal Abde-n-Nasr, hergestellt wurde.

⁶ ›Jamila, die Algerierin‹ erzählt eindrücklich, aber etwas melodramatisch, die Geschichte der militanten Freiheitskämpferin Jamila Buhred, die ein Attentat auf ein französisches Café in Algier verübt hatte und daraufhin von den Franzosen eingesperrt und grausam gefoltert wurde.

⁷ «Front de Libération Nationale» wurde 1954 zum Namen für die „nationale Organisation des algerischen Volkes im Kampf für die Unabhängigkeit“ gewählt. 1956 war sie zu einer Massenbewegung angewachsen.

⁸ ›Chahine et l'histoire‹ von Abdou B., Cinémaction Nr. 33.

wunderung für Nasser war nicht einfach Personenkult, sondern vielmehr das Gefühl, endlich jemand zu sein, eine Nation, ein unabhängiger Staat. Ägypten hatte noch nicht das Desaster des Jukrieges erlebt, und so konnte man es sich leisten, stolz zu sein und antiimperialistisch. Die Kämpfe des berühmten arabischen Heerführers Saladin – der zugleich Arzt, Mathematiker, Staatsmann und humanistischer Philosoph war – gegen die Kreuzritter hatten einen deutlichen Bezug zur Gegenwart: vermochte er im 12. Jahrhundert die arabischen Kleinstaaten zu einigen und die Kreuzritter zu vertreiben, so mußten eine Einigung der arabischen Staaten und eine positive Lösung des Palästinaproblems auch in der Gegenwart möglich sein.

Bei Yussef Chahine führt Saladin nicht nur einen Krieg gegen die Kreuzfahrer, sondern auch *für* die Toleranz, für das friedliche Zusammenleben: „Die Religion ist für Gott, die Heimat für alle“, sagt der Heerführer. „Deshalb ist unsere Verfassung gerecht und tolerant. Die Religionsfreiheit ist garantiert. Alle Christen in Jerusalem erhalten dieselben Rechte wie die Muslime.“ Das ist die Botschaft Yussef Chahines, der an das friedliche Zusammenleben der Religionen glaubt, weil er es in den dreißiger und frühen vierziger Jahre in seiner kosmopolitischen Heimatstadt Alexandrien erlebt hat. Saladin verteidigt die Rechte der anderen Religionen gegen die aggressiven europäischen Christen, während ein arabischer Christ, Issa (= Jesus auf arabisch), ausschlaggebend zum Sieg über sie durch die Verwendung von brennendem Erdöl beiträgt, das ihre Burgen und Türme vernichtet. Er hat sich in die schöne Kreuzfahrerin Louise de Lusignan verliebt. Nach der entscheidenden Schlacht bietet Richard Löwenherz Saladin den Frieden an. Saladin nimmt mit der Bedingung an, daß die Kreuzfahrerarmeen das Land verlassen. Louise bleibt bei Issa, und die Christen dürfen von nun an Pilgerfahrten nach Jerusalem unternehmen.

Nur wer liebt, kann verstehen

Zweiundzwanzig Jahre später verwirklichte Yussef Chahine mit *Adieu Bonaparte* (D: Yussef Chahine, Yussri Nassrallah, Mohsin Mohieddin, Jean Michel Comet; K: Mohsin Nasr, 1985) seine Geschichtsauffassung eigenwilliger und klarer. Wie überrascht oder enttäuscht waren die Franzosen, die unter Kulturminister Jack Lang den Film über die «*Expédition de l’Egypte*» mitfinanziert hatten; wo waren die sehnlich erwarteten Bilder dieser (bis zu denen des Zweiten Weltkriegs) größten Seeoperation – 38000 Soldaten, 13 000 Matrosen,



Abb. 14. Michel Piccoli und Mohammad Atif in *»Adieu Bonaparte«* (1985, Regie: Youssef Chahine).

350 Schiffe –, wo die ausgeklügelten Schlachten des genialen Bonaparte?

»Adieu Bonaparte« ist auch ohne Massenszenen ein historischer Film; er zeigt die Kämpfe – die auf den Schlachtfeldern und die zwischen den Kulturen, die innerhalb der Familien und die mit sich selbst – von innen heraus, und ebenso das Zusammenprallen mit der anderen, eigentlich unfaßbaren Kultur. So ist der Anblick der uralten Pyramiden nicht erhebend, sondern zeigt dem Fremden nur seine schreckliche Einsamkeit.

Alexandrien 1798. Die Franzosen liegen vor der Küste und fürchten sich vor Nelson. Bonaparte philosophiert. „Nur wer das heilige Kairo erobert, kann Ägypten beherrschen.“ So macht sich der Troß auf den Weg durch die Wüste. Hitze, Trockenheit, Augenflimmern und Fata Morganas waren unvorstellbare Dinge für die rational denkenden Franzosen. Nur von den lächerlichen Truppen der Mamelucken⁹ belä-

⁹ Sie wurden vom 12. Jh. an aus Südrussland als Sklaven in den arabischen Osten gebracht. Im 18. Jh. bildeten sie eine streng in sich geschlossene Gesellschaftsgruppe, deren Oberschicht alle Schlüsselstellungen im geschwächten Osmanischen Reich einnahm.

stigt betreten sie Kairo. General Caffarelli, ein genialer Wissenschaftler, der all die geheimnisvollen Instrumente aus Frankreich mitgebracht hat, die den Ägyptern die Zivilisation und den Fortschritt lehren sollen, verliebt sich Hals über Kopf in die Wunderstadt. Ihm fallen Ali und Yahya auf, die beiden Brüder, die aus Angst vor den Erbärmelten mit ihrer Familie von Alexandrien nach Kairo geflohen sind. Ali kann Französisch; er hat bei einem französischen Händler in Alexandrien gearbeitet – die Stadt am Meer war immer kosmopolitisch.

Neugierig lassen sie sich auf die Konfrontation ein, ganz anders als ihr älterer Bruder Bakr, für den die Franzosen *Kuffar* Ungläubige sind und der ihnen die Mamelucken vorzieht. „Und die Mamelucken sind furchtbar fromm, hä?“, gibt Ali zurück. Es ist illusorisch, ein Lager zu wählen, und Bakrs Entscheid ist nicht der Entscheid für die Freiheit, sondern der für die mameluckischen Herrscher, die den türkischen Kalifen, also die Einheit aller Muslime repräsentierten.

Freiheit ist für Yussef Chahine die Erfahrung der Vielfältigkeit, Vielgeschichtigkeit des Lebens und die Möglichkeit, etwas Fremdes oder einen ganz anderen Menschen zu verstehen; oder lieben zu können. Caffarelli verliebt sich in die beiden jungen Männer, so wie er sich in den Zauber des heiligen Kaisers verliebt hat: stürmisch, auf den ersten Blick, bedenkenlos. Er verkörpert die Tiefe Europas, nicht seine Herrschaftsucht, nicht seinen Ehrgeiz. Deshalb muß Caffarelli leiden, sterben am Schluß, verletzt und verkrüppelt, aber reich durch seine Liebe. Bonaparte ist hingegen der, der sich als Ägypter verkleidet, Arabisch lernt, die Feste der Ägypter öffentlich feiern läßt und – der, der nicht verstanden hat. Oder vielleicht nicht verstehen will, weil es doch um den Ruhm Frankreichs geht und um seinen eigenen. Caffarelli macht sich über alles lustig. Ali zieht er für den Ball Bonapartes Uniform über und kündigt an: „Der Oberbefehlshaber!“, und alle lachen. Und lächerlich in seiner ganzen spröden Ernsthaftheit betritt nun Bonaparte den Saal, gekleidet als ehrwürdiger, religiöser Scheich und in Begleitung der griechischen Scherzen. Zwei witzig-freche Minuten, die alles über die unsagbar komplizierte Nord-Süd-Beziehung und den Begriff „Zivilisation“ aussagen.

Ali und Yahya bleiben dort patriotisch, wo es um Freiheit geht. Sie klagen Caffarelli wegen der Plünderungen der Soldaten und der Zerstörungen in der Stadt an, die angeblich der Verbreiterung der Straßen dienen sollen. Die Brüder haben einen Vorsprung, der den Ägyptern fehlt, die jeglichen Kontakt mit den Fremden abgelehnt haben: sie haben drucken gelernt. Ali und Yahya machen Flugblätter, mit denen sie die ganze Stadt zum Widerstand aufrufen: „Kommt zum Heiligen

Krieg, kommt zum *Jihad*!“ Und endlich glaubt sogar Bakr an die Integrität seiner jüngeren Brüder.

Die erste Revolution Kairos... Bonaparte ist außer sich und beschimpft Caffarelli, der doch einer seiner Lieblingsgeneräle und der „Geniale“ ist, er hätte anstatt Mühlen wohl besser Befestigungen gebaut... Die Konsequenz der gescheiterten Begegnung zwischen Orient und Westen ist der offene Konflikt. Der französische Drucker Marcel, ein Intellektueller und Humanist, versucht im Chaos kostbare, uralte Manuskripte zu bergen, aber die Liebe, das Verstehen kann er nicht retten. Die französischen Soldaten zünden Kairo an und dringen in die *Azhar*-Moschee ein – ein ungeheures Sakrileg, das Kairo noch nie gesehen hatte. Voller Wut zerstören die Ägypter das kostbare Laboratorium Caffarellis. Das andere scheint immer wertlos, hat man es nicht erlebt und nicht verstanden.

Immer wieder geht es Youssef Chahine um die gegenseitige Befruchtung von Orient und Okzident. Der junge Yahya wird zum Symbol für die mißlungene Befruchtung, die scheitern mußte, weil Yahya – wie sein Vater es ausdrückt – „Brot machen will, bevor er weiß, wie man Teig macht“. Yahya entdeckt ein Lager mit Feuerwerkskörpern; «Feu d'artifices» liest er in seinem gebrochenen Französisch, doch versteht er nicht, was das sein soll, und versucht aus Neugier gewaltsam eine Kiste zu öffnen. Seinen Tod schieben die Ägypter automatisch Ali in die Schuhe, und der „Verräter“ darf nun nicht den Sarg seines Bruders tragen.

Nelson hat die gesamte, herrliche Flotte Bonapartes vor *Abuqir* zerstört. Das ist ein schwerer Schlag für die Franzosen. Bonaparte beschließt mit seinen Truppen zur weiteren Eroberung des Mittleren Ostens aufzubrechen. Doch die Schlacht vor *St. Jean d'Acre* ist ein Fiasko und Caffarelli wird schwer verletzt. Mit amputiertem Arm und todkrank sieht er zum letzten Mal Ali, der von seinem Unglück gehört hat und herbeigeeilt ist. Ali und Yahya hat es nie gestört, als Homosexuelle oder Kollaborateure zu gelten – aus Freundschaft für Caffarelli akzeptieren sie das Unverständnis ihrer Familie und Nachbarn. Caffarelli versteht erst zum Schluß, daß seine Leidenschaft für die beiden Brüder der Liebe des Kolonialherrn für das kolonisierte Land gleicht. Und so sagt er zu seinem jungen Freund: „Ich liebe dich jetzt weniger, Ali. Aber das ist so viel besser.“

Sagen, was niemand hören soll

Taufiq Saleh

Wohl kaum ein anderer ägyptischer oder arabischer Filmemacher hatte so sehr gegen den Unwillen der herrschenden Mächte, die schwerfällige Bürokratie und die Clique des kommerziellen Kinos zu kämpfen wie Taufiq Saleh. Seine Filmographie weist nur sieben Spielfilme und neun kürzere Dokumentarfilme während einer Karriere von 36 Jahren auf, die voller Hindernisse war. Trotzdem wird der fünfundsechzigjährige Regisseur immer wieder als einer der besten und interessantesten Filmschaffenden Ägyptens gelobt. Der tunesische Kritiker Tahar Sheriaa¹ beschreibt ihn so: „Von großer Intelligenz, extremer Sensibilität und Neugier, ist Taufiq Saleh ohne Zweifel der kultivierteste Intellektuelle des arabischen Kinos. Und wie kein anderer ist er sich der wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und politischen Gegebenheiten Ägyptens und der ganzen arabischen Welt voll bewußt.“

Held ist die Gemeinschaft

Wie Youssef Chahine bezeichnet sich Taufiq Saleh bis heute als Alexandriner: „Alexandrien war eine zutiefst kosmopolitische Stadt, in der wir mit verschiedensten Nationalitäten und Religionen zusammenlebten. Wir liebten uns und koexistierten in Harmonie. Wir wußten nichts von der Intoleranz, dem Konfessionalismus, den politischen ‘Glaubensrichtungen’, die wir später in Kairo kennenlernen sollten.“² So entsprach dem jungen Taufiq Saleh Paris wesentlich mehr. Hier sollte er eigentlich die Filmhochschule besuchen: „Ich zog es vor, in der *‘Cinémathèque’* die tausendundeinen Filme zu sehen, von denen ich soviel Wunderbares gehört hatte, und im Café an der

¹ Nach Dossiers du cinéma, «Cinéastes 3», Casterman. Tahar Sheriaa wurde berühmt durch die Gründung der „Filmtage von Karthago“, dem größten Festival für den arabischen und afrikanischen Film.

² Dieses und alle weiteren Zitate stammen aus einem Interview von Kristina Bergmann mit Taufiq Saleh.

Ecke stundenlang über Kino zu diskutieren. Paris, das war ein Wunder, Verzauberung in jedem Moment, Kultur, Kunst, Literatur. Und Kino, Kino und nochmals Kino. Ich habe in Paris die wichtigsten Jahre meiner Existenz als junger Kinoverrückter verbracht, der wild darauf war, alles zu lernen, was nötig war, um ein wahrer Cineast zu werden.“

Nach Ägypten kehrte er erst zurück, als das Geld alle war. In Kairo ließ er sich begeistern von den alten Volksvierteln um die Moschee *Al Hussein*, die er in ihrem Wirrwarr der Gäßchen, ihrer Mystik und Gläubigkeit und ihrer Armut so von Alexandrien her nicht kannte. Er schrieb einen Drehbuchentwurf für einen Film, der in der Altstadt spielen sollte. Als er zufällig den Schriftsteller Nagib Mahfuz kennenlernte, konnte er ihn für eine Zusammenarbeit gewinnen. Nagib Mahfuz hatte bereits zahlreiche Drehbücher für Salah Abu Seif geschrieben und meinte, Taufiqs Entwurf sei zu politisch und würde an der Zensur scheitern. Nagib Mahfuz und Taufiq Saleh schrieben gemeinsam das Drehbuch für *»Das Gäßchen Mahabil«* (K: Abdelaziz Fahmi, 1955). Bis heute ist der Schriftsteller der Meinung, daß es einer der besten Filme ist, an denen er mitgewirkt hat.

Bestimmt hat Taufiq Saleh mit seinen langen ruhigen Einstellungen, einer naturalistischen Darstellung der Gasse und dem Verzicht auf überlange Dialoge den strengen Realismus von Nagib Mahfuz ausgezeichnet getroffen. Entsprechend enthusiastisch wurde der Film von der progressiven Intelligentsia aufgenommen. Das einfache Publikum war jedoch nicht geschult für die visuelle Aufnahme eines Films. Film, das hieß für den Durchschnittsägypter eine Geschichte in einer klaren, geradlinigen Erzählform, erläutert und weitergeführt von Dialogen und unterbrochen von Tanz und Liedern, die man über alles liebte. Kino, das bedeutete, sich zu amüsieren, zu lachen, mitzusingen, einmal hinaus aus den Alltag zu treten und nicht wieder mitten hinein... Taufiq Salehs Moral der Geschichte, die weit weniger als Salah Abu Seifs Werke auf individuellen Helden, ihrem Auf- und notwendigen Abstieg, als vielmehr auf den großen gesellschaftlichen Problemen aufbaute, war für das große Publikum unverständlich und deshalb schockierend. Deshalb wurde *»Das Gäßchen Mahabil«* bald vom Programm abgesetzt.

Bereits in seinem ersten Film folgte Taufiq Saleh einem ungewöhnlichen Prinzip, das er immer wieder anwandte: Held ist nicht eine Person, sondern eine Gruppe, die durch ihr aktives Eingreifen aufsteigt oder auch durch ihre Schicksalsergebnis untergeht. *»Das Gäßchen Mahabil«* ist die Geschichte einer kleinen Gasse, wie es sie

tausendfach gibt. Taha, ein junger Arbeiter, kauft ein Los und schenkt es dem Mädchen, das er heiraten möchte. Doch sein Vater zwingt es, das Los wegzwerfen, da Glücksspiele nach dem Koran Sünde sind. Ein Narr findet das Los und gewinnt den Hauptpreis. Die ganze Gasse feiert das Ereignis, hoffen doch alle, mit des Narren Geld ihr Glück zu machen. Die Möglichkeit, reich zu werden, führt zu Unruhen und bringt die Leidenschaften zum Sieden. Der Narr wird überfallen, eine Schlägerei tobt in der Gasse, ein Mord geschieht. Dem Narr gelingt es trotzdem, sein Geld in einem Beutel, den seine Ziege trägt, zu verstecken. Alles beruhigt sich unversehens, als die Ziege den Beutel verliert und das Papiergehöld von einer Ziegenherde verschlungen wird. Die Gasse verschließt sich wieder in ihrer schäbigen Armut, dem Alltag.

Rasch als „anders“, politisch und kritisch kategorisiert, konnte Taufiq Saleh lange keinen Produzenten für einen weiteren Film finden. Er drehte mehrere Kurzfilme, die er zum Teil als Propagandafilme für den jungen ägyptischen Staat, zum Teil aus Interesse für bestimmte, folkloristische Themen machte.³ Taufiq Saleh wollte autochthones Kino machen, eine arabische Filmsprache, ein ägyptisches Bild finden. Fünf Jahre nach der Herstellung von *›Das Gäßchen Mahabil‹* bekam er den neueingeführten Staatspreis der Regie zugesprochen, woraufhin er fast automatisch einen Produzenten für seinen zweiten Film fand. „Diesmal wollte ich unbedingt beim großen Publikum ankommen. Ich filmte schneller, spannender, wählte eine kräftige Schwarzweißmalerei, den Schock, künstliche Situationen ... um Erfolg zu haben, muß man machen, was die einfachen Leute verstehen. *›Das Gäßchen Mahabil‹* wurde von den Kritikern mehr gelobt, doch für Ägypten war *›Kampf der Helden‹* wichtiger.“ Taufiq Salehs Konzession an das große Publikum war jedoch nicht Unterhaltung und Amusement, sondern eine gewisse Portion Melodrama. Trotzdem war die Botschaft wieder da. In *›Kampf der Helden‹* (D: Taufiq Saleh; K: Kamal Koreiyem, 1961) ist die Cholera im Dorf nicht einfach eine Seuche, sondern hat ihre Ursachen im feudalen System der Unterdrückung. Der Kampf für grundlegende Änderungen bedeutet Demokratisierung und Bildung für die Bauern, aber auch ihr eigenes Engagement und die Abkehr von Obskurrantismus und Aberglauke.

³ Hierzu gehört ein sehr schöner, sinnlicher Kurzfilm über die tönerne Wasserflasche (*›Al Qulla‹*, 1961).



Abb. 15. ›Die Aufständischen‹ (1966, Regie: Taufiq Saleh).

Revolte ist nicht gleich Revolution

In seinem dritten Werk, ›Die Aufständischen‹ (D: Taufiq Saleh, Mohammad Othman; K: Ahmad Chorshid, 1966), verfilmte Taufiq Saleh einen Sachroman des Marxisten Salah Hafez⁴. Der Journalist und Schriftsteller war von 1959 bis 1965 inhaftiert – in einem der berüchtigten Gefängnisse mitten in der Wüste. Hier gründete er eine kleine Schule und brachte sechs Jahre lang den analphabetischen Mitgefangenen Lesen und Schreiben bei. Nebenbei verfaßte er seinen Sachroman, der eigentlich im Gefängnis selbst spielt, das er aber für die Veröffentlichung (wegen der Zensur) in ein einsam in der Wüste gelegenes Lungensanatorium umwandelte. Anders als im Buch, ist in Taufiq Salehs Film nicht allein die Bürokratie an den Mißständen des Sanatoriums schuld. Die Aufständischen, die mit einem Hungerstreik die Aufmerksamkeit der Regierung für ihre Probleme wecken wollen,

⁴ 1925–1992. Der gelernte Mediziner galt als einer der besten Journalisten Ägyptens. Von 1959–1964 war er im Gefängnis und wurde nach seiner Entlassung Chefredakteur des Magazins ›Rose al Yussef‹. Er hat vier Sachromane veröffentlicht und die Memoiren Charlie Chaplins übersetzt. In der offiziösen Tageszeitung ›Achbar al Yom‹ schrieb er jahrelang eine sarkastische Kolumne und Artikel zu sozialpolitischen Themen.

sind überzeugt, daß diese ihren Aufstand billigen würde, wenn sie richtig darüber informiert wäre. Erst in dem unübersehbaren Chaos, das Aufstand und Streik auslösen, müssen sie erkennen, daß ihre Revolte einerseits keinerlei Einfluß auf die Regierung ausübt und andererseits unter den eigenen Leuten Mißtrauen und Unzufriedenheit erzeugt.

Leben kann nicht anders, nicht besser werden, solange Widerstand nicht organisiert wird, Revolte zur Revolution wird. Die elenden Kranken der zweiten Klasse, die weder Medikamente noch zu essen, noch zu trinken haben, werden automatisch betrogen, wenn sie ihren Aufstand einem gebildeteren, reicherem Kranken der ersten Klasse überlassen. Armut und Elend sind für ihn nicht vorstellbar, bleiben Mythos. Die angerissene Revolution bleibt im Ansatz stecken, weil kein Programm da ist – keins der Menschen, die es wirklich angeht, weil sie nicht daran gewöhnt sind, zu formulieren, zu analysieren – und keins der Bessergestellten, der Gebildeten, weil sie die Probleme der Unterschicht nicht erfahren haben.

Der Initiant des Aufstands, ein junger, tuberkulosekranke Arzt und gleichzeitig Patient in der ersten Klasse, orientiert sich in seiner Hilflosigkeit an der Handlungsweise des abgesetzten Sanatoriumsleiters. Als Geld und Medikamente ausgehen, versucht er sich mit der reichen korrupten Wohltäterin zu arrangieren, die vorher das Sanatorium – zu ihrem persönlichen Vorteil – unterstützt hat. So wird er ohne Absicht zum Verräter. Für den Besuch der vornehmen Dame will er die zweite Klasse – die der Elenden, Armen – säubern und aufräumen und schlägt vor, diejenigen, für die die frische Wäsche nicht reicht, für die Dauer der Visite in die Wüste zu bringen, um die Wohltäterin nicht unnötig zu schockieren. Doch die hilflosen Aufständischen gewinnen ihren Stolz zurück; sie bleiben und zeigen der Dame ihren Dreck, ihre Krankheit, ihre Verwahrlosung.

Gewaltige Bilder durchziehen den Film – zwar angelehnt an das russische Revolutionskino, doch beeindruckend und berührend in ihrer trostlosen Einsamkeit, die Wüste und Baracken, die weiße Sonne, die staubige Hitze und der unerbittliche Sand ausstrahlen. Da ist der Ansturm der Aufständischen, als sie endlich zum Wasser dürfen, diesem kostbaren Gut, das man solange rationiert hat, da sind großflächig die beinahe schönen Arrangements der Massen der Kranken, der Aufständischen, ihr Wogen, ihr Schreiten, ihr Rennen, und schließlich ihre letzte Aktion – der Bau von Barrikaden gegen den Angriff der Polizei und ihr schreckliches Gemetzel.

Mehr als nur ein reines Aufzeigen der deplorablen Zustände Ägyptens

tens, ist ›Die Aufständischen‹ eine Kritik an den Herrschenden, die in der Dritten Welt fast ausnahmslos durch einen Staatsstreich zur Macht gekommen sind. Die Initianten des Staatsstreichs machen sich zwar die Unzufriedenheit und den Aufstand der Massen zunutze, doch eine echte Verbindung findet nicht statt. Taufiq Saleh spielt hier auf den Graben zwischen Massen und Intellektuellen an, der schon vorsichtig in ›Ein Mann in unserem Haus‹ (Barakat, 1960)⁵ angedeutet wurde. Die Führer werden mit ihrer Machtergreifung zu konventionellen Herrschenden und isolieren sich von den Massen. Das Fehlen einer Vision, einer klaren Ideologie und eines durchdachten Programms, dies verurteilt die Revolte von vornherein zum Scheitern.

›Die Aufständischen‹ ist ein belehrender Film, zu dem Taufiq Saleh steht: „Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre gab es viel zu wenig Filme, die die Armen lehrten, sich selbst zu helfen. Ich liebe zwar die leichte, intelligente Komödie, aber ich war der Meinung, daß in der damaligen Stimmung des Wechsels, der Veränderung das Kino an den sozialen Veränderungen teilhaben müsse. Und wir lebten in einer Zeit der Belehrung. Wenn Nasser das Wort ergriff, gab er uns eine Lektion in Geschichte oder Wirtschaft. Ich wollte den Leuten sagen: Wacht auf! Wir müssen uns aus dieser Dumpfheit reißen, oder es ist vorbei mit uns.“

Taufiq Saleh machte auch hier Konzessionen an den Publikumsgeschmack und flocht mehr oder weniger geschickt eine Liebesgeschichte in den Aufstand der Kranken ein. Auch die Zensur verlangte Änderungen. Der Film mußte um 18 Minuten gekürzt werden, und der Schluß mußte betonen, daß der Aufstand sich vor 1952 abgespielt habe, während die Julirevolution und das neue Regime nun alles verändert und verbessert hätten. Taufiq Saleh setzte das neue Ende, bei dem idealisiert wird und alle Kranken wunderschön gleichberechtigt sind, es keine Armen und keine Analphabeten mehr gibt, so kraß ab vom übrigen Stil, daß der Zuschauer merken mußte, daß es nicht eigentlich zum Film gehörte und mehr Traum war als Realität. Obwohl schon 1966 fertiggestellt, wurde der Film erst 1968 gezeigt. Schlimmer als die Zensur empfand Taufiq Saleh seine andauernden Konflikte mit den Produzenten, die seine Ideen nicht finanzieren wollten, mit den Kinobesitzern, die seine Filme nicht aufführen wollten, und mit der „Clique“ der staatlichen „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisa-

⁵ Siehe auch das Kapitel ›Ein Liebling der Revolution – der patriotische Film‹, S. 66ff.

tion“, die einfach behauptete, ›Die Aufständischen‹ sei zu schlecht, um überhaupt in ihren Erstklaß-Sälen gezeigt werden zu können.

Einerseits zur Förderung des Autorenfilms eingerichtet, andererseits bürokratisch und schwerfällig, hatten zahlreiche Regisseure immer wieder Probleme mit der „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation“. ⁶ Taufiq Saleh hatte für den staatlichen Filmsektor kurz nach der Fertigstellung von ›Die Aufständischen‹ das Drehbuch für ›Herr Bolti‹ (1967) geschrieben, in dem es um den blinden Glauben an eine Autoritätsperson geht, die gottähnlich alle Probleme lösen soll. Nach Ägyptens Niederlage 1967 und der folgenden Niedergeschlagenheit der Bevölkerung, aber auch dem Erwachen mancher, das der verlorene Krieg hervorgebracht hatte, fand Taufiq Saleh die Geschichte nicht mehr aktuell. Die Organisation forderte ihn jedoch auf, entweder den Film zu drehen oder die Vorfinanzierung zurückzuerstatten. Taufiq Saleh versuchte die Geschichte um den Fischer Herrn Bolti, von dem die Legende umgeht, er sei im Meer mit einer Sirene verschwunden und habe nun übernatürliche Kräfte, umzuschreiben. Der Appell, sich von den Legenden und den Illusionen, also von dem blinden Glauben an Nasser zu lösen, wirkte plötzlich überholt. Mit monotonen, erklärenden Dialogen wurde ›Herr Bolti‹ zum Lehrstück und mit den wissenden oder zweifelnden inneren Monologen der Fischer zum Zeigefinger für das Publikum.

Naturalistische Wirklichkeit

Taufiq Saleh betont immer wieder, daß er nicht unterhalten will, sondern aufklären, debattieren. Doch zeigt er seine eigentliche Kunstfertigkeit in sehr charakteristischen, ausdrucksstarken Bildern und einem fast rohen Naturalismus, der seltsam berührt, wenn man ihn mit den „gewaschenen“ Landschaftsbildern eines Mohammad Karim oder den überzogenen Armutsszenen Salah Abu Seifs vergleicht. So bildet sein nächster Film, ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹, in seiner Poesie und den phantastischen Bildern, der wohlenden Abwesenheit von Melodrama und Belehrung einen Höhepunkt in seinem Schaffen. Die Vorlage des Films, der gleichnamige Roman von Taufiq al Hakim, nimmt bis heute einen besonderen Platz bei der ägyptischen Intelligenz ein. Bei seinem Erscheinen in den dreißiger

⁶ Zu ihnen gehörte auch Yussef Chahine, der nach einem heftigen Zusammenstoß mit ihr Ägypten verließ und mehrere Filme im Libanon drehte.

Jahren löste er einen Sturm aus. Die einfache Sprache und die Redewendungen, die sich oft an die Umgangssprache und den ägyptischen Dialekt anlehnten, waren noch ungewohnt für ein Publikum, das traditionell ein Werk nach dem Schwierigkeitsgrad der arabischen Hochsprache und der Blumigkeit seiner Ausdrucksweise beurteilte. Taufiq al Hakim hat später immer wieder betont, daß er nie wieder so viel gelernt habe als während der zwei Jahre, die er als Staatsanwalt in einer oberägyptischen Kleinstadt verbracht hat und über die er in seinem Roman erzählt. In *›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹* erreichte Taufiq al Hakim eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Lebensnähe, eine scharfe und vorurteilsfreie Betrachtung der Lebensbedingungen der Landbevölkerung und eine bissige Analyse des kleinstädtischen Lebens im Ägypten der dreißiger Jahre.

Taufiq al Hakim und der wiedergefundene Geist

Taufiq al Hakim war einer der großen Vertreter der literarischen Bewegung, die Ägypten nach der Revolution von 1919 durchzog. Sie war keine soziale, sondern eine rein politische Revolution – gegen die Kolonialisierung durch die Engländer und für die ägyptische Unabhängigkeit. Der ägyptische Nationalismus war bereits im 19. Jahrhundert entstanden, doch erst nach der Revolution von 1919 fand er in der Literatur seine spezifische Ausdrucksform. Taufiq Saleh ist der Meinung, daß die sich rasch entwickelnde literarische und kulturelle Aktivität eine direkte Konsequenz der Unabhängigkeitsbewegung war. Die großen Vertreter der Literatur und gleichzeitig ihre Erneuerer waren Mahmud Abbas al Aqqad⁷, Taha Hussein⁸, Yahya Haqqi⁹, Hussein Fauzi¹⁰ und Taufiq al Hakim – die neunzehner Generation –,

⁷ 1889–1964. Er wurde durch seine neoklassizistische Poesie und Prosa und seine Veröffentlichungen über Philosophie, Religion und Politik bekannt.

⁸ Siehe auch das Kapitel *›Die guten alten Zeiten‹*, S. 18 ff.

⁹ Geboren 1905. Er studierte Jura und verbrachte wie Taufiq al Hakim mehrere Jahre als Beamter auf dem Land, von denen er sich als stark beeinflußt bezeichnet. Neben seiner Karriere als Diplomat begann er früh realistische Erzählungen und Novellen zu schreiben, so wie z. B. *›Die Öllampe der Um Haschim‹* (1944). Sein Hauptthema ist die Konfrontation von Tradition und Modernisierung in Ägypten.

¹⁰ Geboren 1900. Seine sozialhistorischen Bücher *›Ein moderner Sindbad‹*, *›Der ägyptische Sindbad‹* usw. erzählen die Geschichte des seit Jahr-

die den Höhepunkt ihres Schaffens in den zwanziger und dreißiger Jahren erreichten. Ihre Schüler, deren berühmtester Vertreter Nagib Mahfuz ist, begannen sich in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren mehr den inneren Problemen zuzuwenden. Auch der sehr viel jüngere Taufiq Saleh bezeichnet sich als „durchdrungen“ von der Schaffenskraft der damaligen Erneuerer.

Taufiq al Hakim¹¹ gilt als einer der ganz großen Schriftsteller, als Monument Ägyptens. Er stammte aus einer großbürgerlichen Familie. Ganz dem damaligen Trend entsprechend schickte ihn sein Vater nach Paris, wo er Recht studieren sollte. Fasziniert von der großen Stadt,¹² besuchte er fast täglich die Oper, Theater und Cabarets. Sein späteres Schaffen ist stark beeinflußt von den Anstößen der „Fremde“, also des Fremdseins und der französischen Kultur.

Gleich nach seiner Rückkehr nahm Taufiq al Hakim einen Posten als stellvertretender Staatsanwalt in Oberägypten an. Der 1937 als fiktives Tagebuch veröffentlichte Roman *›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹* beschreibt die Gleichzeitigkeit ungleicher Rechtsauffassungen in den ägyptischen Dörfern der dreißiger Jahre. Der junge Schriftsteller hatte 1933 einen zweibändigen Roman mit dem Titel *›Die Rückkehr der Seele‹* (in Anlehnung an die pharaonische Religion) veröffentlicht, den Nasser später als den Roman bezeichnete, der ihn am meisten in seiner Erkenntnis, daß Ägypten sich verändern und entwickeln müsse, beeinflußt habe. Die besten, weil witzigsten Teile des sonst sehr pathetischen Romans sind die Gespräche der Hauptpersonen. Das Verfassen von Dialogen sollte zum größten Talent des Schriftstellers werden. In rascher Folge begann Taufiq al Hakim nun Theaterstücke zu veröffentlichen. *›Die Männer der Höhle‹* (1933) ist ein Stück über ein zutiefst ägyptisches Problem der Gegenwart, nämlich den Menschen, der plötzlich und erfahrungslos in eine neue Zeit versetzt wird. Weitere Titel waren *›Shahrazad‹*

hunderten von Fremdherrschern ausgebeuteten Ägyptens, das indessen seinen Stolz bewahrt hat und nun bereit ist, ein freier Staat zu werden.

¹¹ 1886–1987.

¹² Seine Erfahrungen in Paris faßte er in dem etwas tendenziösen Roman *›Ein Spatz aus dem Orient‹* (1938) zusammen. In dem kleinen Roman wird von einem empfindsamen und integren ägyptischen Studenten erzählt, der dem kalten, materialistischen Europa gegenübersteht. Die Verfilmung des Regisseurs Yussef Francis (1986) ähnelt in seiner Tendenz dem Roman sehr. Interessant ist allein die Präsenz von Taufiq al Hakim persönlich, der dem einsamen jungen Studenten in Paris zur Seite steht.

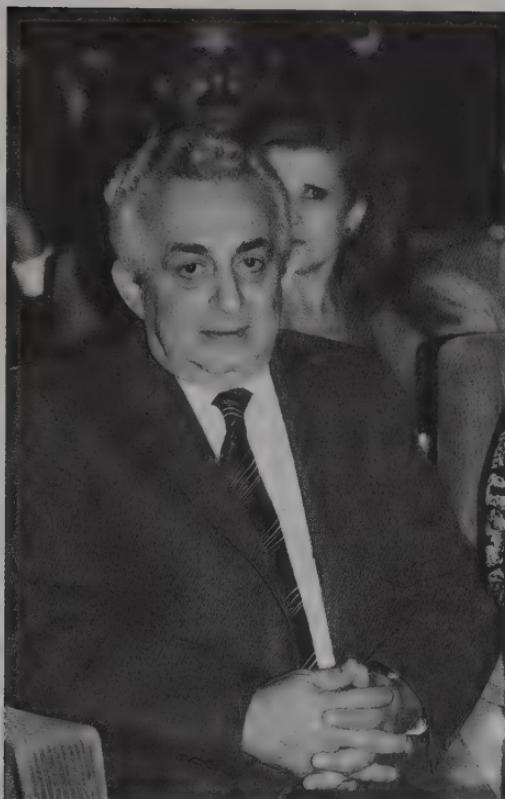


Abb. 16. Porträt des Regisseurs Taufiq Saleh.

(1934), *›Pygmalion‹* (1942) und *›König Ödipus‹* (1949). Immer wieder versuchte Taufiq al Hakim uralte Themen der Menschheit zu aktualisieren und sie so zu bewahren. Später wagte er sich nach dem Vorbild Ionescos und Arrabals an das absurde Theater. Sein gelungenstes Werk dieser Richtung, das auch in Paris auf französisch¹³ aufgeführt wurde, ist *›Du, der du den Baum erklimmst‹* (1962).

In den sechziger Jahren hatte der damalige Chefredakteur der größten ägyptischen Tageszeitung *›Al Ahram‹*, Mohammad Hassanin Heikal¹⁴, die geniale Idee, die Großen der Literatur in die Zei-

¹³ Unter dem Titel *›La Robe Verte‹* 1990 in Créteil, Paris.

¹⁴ Er ist der berühmteste Journalist Ägyptens. Bereits vor der Julirevolution von 1952 mit Nasser bekannt, wurde er in den fünfziger und sechziger Jahren zu seinem engsten Vertrauten. Sechzehn Jahre lang Chefredakteur von

tung zu integrieren. Nagib Mahfuz, Taufiq al Hakim, Yussef Idris und später Ihsan Abdelquddus bekamen ihr Arbeitszimmer in dem großen Pressegebäude und veröffentlichten nun nicht nur ihre Romane und Theaterstücke zunächst als Vorabdruck in *›Al Ahram‹*, sondern äußerten sich auch kritisch zu den Themen der Zeit. Taufiq al Hakim war bis zu seinem Tode auf der Etage der Schriftsteller anzutreffen. Außerdem bekleidete er verschiedene Ämter im staatlichen Kultursektor und beschäftigte sich mit ägyptischen und internationalen Entwicklungsfragen. In den achtziger Jahren führte er ein letztes großes Gefecht gegen den immer stärker werdenden islamischen Fundamentalismus.

Die Relativität des Rechts

Bei der Verfilmung von *›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹* (D: Taufiq Saleh, Alfred Farag; K: Abdelhalim Nasr, 1968) folgte Taufiq Saleh dem Roman genau. Ausgangspunkt ist ein seltsamer Mord in einem oberägyptischen Dorf, der aufgeklärt werden soll. Der aktive und besonnene Staatsanwalt aus Kairo glaubt mit der korrekten Anwendung des Rechts Gerechtigkeit schaffen zu können. Bei der täglichen Routinearbeit im kleinstädtischen Gerichtssaal erkennt er immer mehr, daß nicht nur der eilige Richter, der die Fälle so rasch wie möglich abwickelt, um pünktlich zum Mittagessen zu Hause zu sein, sondern auch der pflichtbewußte, dessen Leben scheinbar nur aus Richten besteht, sich in einer Geschwätzigkeit verlieren, die den unantastbaren Begriff „Recht“ in ein anderes Licht rückt.

In seinem eigenwilligen Naturalismus schildert Taufiq Saleh genial die Stimmung des oberägyptischen Gerichtssaals, die absurdesten Rechtsfälle und die immer wieder enttäuschte Hoffnung der kleinen Leute, ein für sie verständliches Recht zu finden. Ein Angeklagter hatte drei Tage Zeit, Berufung einzulegen, doch woher kann er das als Analphabet und ohne echten Rechtsbeistand wissen? Ebenso authentisch wirkt die Beschreibung des Gerichtsdieners, der aus der Not eine Tugend macht und die Zeugen singend aufruft. Die Diener des Staats-

›Al Ahram‹, machte er die Tageszeitung zum wichtigsten Blatt Ägyptens. Sadat entfernte ihn 1974 von diesem Posten und ließ ihn 1980 mit rund 3000 Intellektuellen, Künstlern und Oppositionellen verhaften. Heute ist Mohammad Hassanein Heikal bekannt für seine historisch-politischen Bücher, in denen er aufgrund seiner intimen Kenntnisse tief schürfend die Nasser-Ära darstellt.

anwalts sind genauso ärmlich, bescheiden und unendlich bedauernswert wie die unzähligen kleinen Angestellten, denen man so häufig in der ägyptischen Wirklichkeit begegnet. Von dieser Wirklichkeit läßt Taufiq Saleh nichts weg, fügt ihr aber auch nichts hinzu; übertreibt nicht das Typische und übertüncht nichts, was seine Aussage schmälern oder ihr widersprechen könnte. So haben auch das Phantastische, das Witzige, das Unwahrscheinliche ihren Platz. Die Ehefrauen des einen Richters und des Polizeipräfekten hassen sich glühend und tragen ihre wortreichen Streits – verkleidet mit Uniform und Schärpe – auf den sich gegenüberliegenden Dachterrassen ihrer Häuser aus. Der einsame Dorfverrückte ist nicht der kreischende tolpatschige Trottel, den man nur allzugut aus dem kommerziellen Film kennt, sondern hat dieselbe Funktion wie beim algerischen Regisseur Lachdar Hamina¹⁵; er schreit das heraus, was das Volk nicht sagen darf, und ebenso das, was es nicht hören soll. Und wenn dieser Schrei auch in Form eines wunderschönen Gesanges ertönt (die Rolle des Verrückten spielt der Komponist Abdelazim Abdelhaq), sind es doch Enthüllung und Wahrheit, die aus seinem Munde tönen. Als Außenseiter der Gesellschaft verkörpert er dennoch ihr Gedächtnis und ihr Gewissen. Er allein weiß, wer den jungen Bauern getötet hat, er allein ist der Vertraute der jungen Rim, der Schwägerin des Ermordeten, die auf undurchsichtige Weise in den Mord verwickelt ist.

Deutlich wird die Machtlosigkeit des Staatsanwalts vor dem Wall der Bauern um die mögliche Enthüllung des Mordes. Deutlich, daß sein Wissen, das er als so kostbar einschätzte, hier nicht taugt, nicht nur weil es fremd, importiert ist,¹⁶ sondern auch weil er als Intellektueller nicht die jahrhundertealten Maßstäbe und Geheimnisse der ägyptischen Landbevölkerung nennt. Deutlich auch seine Hilflosigkeit gegenüber denen, die sich geschickter mit den Gegebenheiten zu arrangieren wissen. Der gewitzte Polizeipräfekt (ausgezeichnet dargestellt von Taufiq ad-Deqn) macht das Spiel der Aufklärung des Mordes

¹⁵ Geboren 1934. Für seinen Spielfilm *»Chronik der Jahre der Glut«* über den algerischen Unabhängigkeitskampf erhielt er 1975 die «Palme d'or» in Cannes.

¹⁶ In Ägypten existieren parallel zwei Rechtsordnungen. Ab Mitte des letzten Jahrhunderts wurde mehr und mehr das französische Recht zur gültigen Grundlage des Straf- und Handelsgesetzes, während das islamische Recht das Personenstandsrecht bestimmt. Vor allem auf dem Land zieht man es aber bis heute vor, Streitigkeiten und kleinere Kriminalfälle in einer gemeinsamen Sitzung unter der Leitung der Dorfnotabeln beizulegen.

so lange mit, wie es für ihn nützlich ist. Doch wen schert es wirklich, wer den jungen Bauern umgebracht hat? Welche Rolle spielt dieser Mord in der großen Politik der wechselnden Regierungen,¹⁷ die der Präfekt grundsätzlich mit einer Fälschung der Wahlen unterstützt, die alle befriedigt: die Bauern glauben, sie hätten demokratisch gewählt, und gleichzeitig wird die neue Regierung bestätigt. Alles ist beim alten geblieben, und jeder an seinem Platz; der Kleine an dem der Ignoranz und des Abgeschnittenseins, und der Große an dem der Macht. Und nur der Polizeipräfekt weiß, daß erst die Unwissenheit und der Abergläubische der Bauern den Großen den Platz an der Macht ermöglichen.

Auch dieser fünfte Film Taufiq Salehs traf nach seiner Fertigstellung auf Schwierigkeiten. Nicht die Zensur, sondern der Innenminister verbat ihn und forderte Taufiq Saleh auf, alles zu streichen, was nicht direkt dem Buch Taufiq al Hakims entstammte. Das Buch, mindestens so kritisch wie der Film, gehörte 1968 bereits zu der Reihe der großen unantastbaren literarischen Werke. Taufiq Saleh konnte belegen, daß sein Film dem Buch absolut entsprach; trotzdem wurde der Film monatelang zurückgehalten, und erst die persönliche Erlaubnis Nassers brachte ihn in die Kinos. Nach den Worten Taufiq Salehs war dies keine Ausnahme, sondern ist auch bei anderen Filmen vorgekommen (z. B. bei *›Ein bißchen Angst‹* von Hussein Kamal, 1969) und war typisch für eine der großen Mißstände des Nasserregimes, nämlich die Präsenz eines ausgedehnten reaktionären Beamtenstabes, der Fortschritt und Kritik in den verschiedensten Bereichen unterdrückte.

Verkannt in die Emigration

Das war wohl einer der Gründe, aus denen der verkannte Regisseur einen Auftrag der Syrer annahm. Doch auch in Damaskus scheiterten zwei Drehbücher an der Engstirnigkeit der verstaatlichten Filmindu-

¹⁷ England mußte schließlich 1922 der Aufhebung des Protektorats und der Anerkennung Ägyptens als unabhängiges Königreich, der Schaffung einer Verfassung und eines Parlaments zustimmen. Die militärische Besetzung und ein wichtiges Mitspracherecht in auswärtigen Angelegenheiten blieben jedoch erhalten. Sie, der ägyptische König und andere konservative Kräfte wußten so geschickt die Entwicklung einer echten Unabhängigkeit zu verhindern. Resultat waren 34 Jahre Chaos und ein ständiger Regierungswchsel, der nicht selten mit Bestechung oder durch Fälschung der Wahlergebnisse zustande kam.

striе. Erst ein drittes wurde angenommen, nicht etwa weil die Beamten es gut fanden, wie Taufiq schmunzelnd meint, sondern vielmehr aus Überdruß.

Wäre nicht mehreres zusammengekommen, hätte Taufiq Saleh wohl kaum das Drehbuch für *›Die Betrogenen‹* nach einer Novelle des Palästinensers Ghassan Kanafani¹⁸ geschrieben. Der Schwarze September¹⁹ und der Tod Nassers im selben Monat hatten ihn zutiefst schockiert und krank gemacht und brachten ihn dazu, diesen interessanten Roman zu verfilmen.

Der Film (D: Taufiq Saleh; K: Bahgat Haidar, 1972) erzählt die Geschichte von drei Palästinensern verschiedener Generationen, die versuchen, ihrer Misere durch die Flucht nach Kuwait zu entgehen. Der Chauffeur eines Wassertransporters erklärt sich bereit, sie im leeren Tank seines Wagens über die Grenze zu schmuggeln. Doch an der Grenze wird er von bekannten, neugierigen Zöllnern aufgehalten, die es nicht lassen können, ihn nach seinen letzten Liebesabenteuern auszufragen. Aus Angst vor einer Durchsuchung erfindet er rasch ein paar Erlebnisse. Als er einige Kilometer nach der Grenze den Tank öffnet, sind die drei Flüchtlinge erstickt. Die Schlusszene berührt zutiefst. Die Kamera gleitet von gewaltigen Raffinerien zu einer Mülldeponie. Dort steht der Wassertransporter. Der Chauffeur steigt ein und fährt ab. Die Kamera folgt dem Wagen und die drei Leichen, die er auf den Müll geworfen hat, rücken ins Bild. Voller Symbole und Allegorien driftet der Film weder in die Melodramatik noch in die militante Lehrhaftigkeit von *›Kampf der Helden‹* und *›Die Aufständischen‹* ab. Sachlich, aber mit viel Mitgefühl, wollte Taufiq Saleh darauf hinweisen, daß es keine individuelle Lösung für das Palästinenser-Problem geben kann. Die arabischen Staaten, versinnbildlicht durch den

¹⁸ 1936–1972. Er gehörte zur ersten Generation der palästinensischen Schriftsteller. Er hat mehrere Novellen und zahlreiche Kurzgeschichtenbände veröffentlicht, die immer das Leid der Palästinenser zum Inhalt haben. Der Originaltitel der verfilmten Novelle ist *›Männer unter der Sonne‹*. Der Schriftsteller wurde 1972 Opfer israelischer Säuberungsaktionen unter den militärtanten Palästinensern und starb bei der Explosion seines Autos in Beirut.

¹⁹ Seit 1967 war der palästinensische Bevölkerungsanteil in Jordanien stark angewachsen, und die PLO entwickelte sich zu einem Staat im Staate. Trotz des Drucks der übrigen arabischen Staaten griffen die jordanischen Streitkräfte im September 1970 massiv die PLO und die palästinensischen Flüchtlingslager an. Die schrecklichen Massaker sind unter dem Namen Schwarzer September in die Geschichte eingegangen.

impotenten Fahrer, helfen den Palästinensern nicht mit ihrer gutgemeinten Fluchthilfe.

Obwohl es sich um einen staatlichen Auftrag handelte, durfte Taufiq Saleh seinen Film nicht auf dem ersten „Festival des jungen arabischen Films“ 1972 in Damaskus zeigen. Als der französische Filmkritiker Marcel Martin ihn mit anderen Journalisten bei einer privaten Vorführung sah, veranlaßte er mit den Worten: „Es ist das mutigste und bis heute gelungenste Werk zum Thema des palästinensischen Widerstandskampfes“²⁰, eine sofortige Ausfahrt zur «Quinzaine de Cannes».

Man verzeiht Taufiq Saleh die große Schaffenspause, die dem Film ›Die Betrogenen‹ folgte; sogar den bedenklichen Propagandafilm, den er während seines vierzehnjährigen Aufenthalts im Irak²¹ drehte und von dem Wolfgang Hag²² meinte: „Die Aufarbeitung der Geschichte ist auch im afro-asiatischen Raum keineswegs frei von politischen Zielsetzungen der herrschenden Kräfte. So folgt Taufiq Salehs Film ›Die langen Tage‹ (1980) durchaus dem opportunen Muster. Die Anfänge der irakischen Baath-Partei sind schwarzweiß dargestellt. Hier die Unterdrücker, dort die Märtyrer – das ist kaum zu ertragen in seiner naiven Rührseligkeit. Daß dem Film noch zwei Fortsetzungen folgen sollen, wirkt fast wie eine Drohung.“

Dazu kam es nicht, doch ebensowenig hat Taufiq Saleh nochmals seine Kampfbereitschaft bewiesen. Heute, zurückgekehrt nach Ägypten, bedauert er seine lange Abwesenheit. In einem neuen Projekt will er die tiefgehende Verwestlichung Ägyptens beschreiben, die droht, „Ägyptens Seele aufzufressen“. Es sei nicht das frühere Nachmachen des Westens der dreißiger und vierziger Jahre, wo man Tango tanzen wollte und kurze Kleider trug, sondern die fortschreitende Einbettung in ein westliches Wirtschaftssystem, das eine intensive Umwälzung der alten Werte, ein Weichen der Mystik zugunsten des Materialismus bewirke. Produzieren will diesen Film Hussein al Qalla, der in den letzten Jahren fast alle kritischen und interessanten Werke der ambitionierten ägyptischen Filmemacher finanziert hat.

²⁰ Zitiert nach Taufiq Saleh.

²¹ Nach einem dreieinhalbjährigen Aufenthalt in Syrien nahm Taufiq Saleh eine Professur an der Akademie der schönen Künste in Bagdad an.

²² Neue Zürcher Zeitung, 15.8.1980.

Auf dem Lande Ein neues Genre der sechziger Jahre

Bereits in seinen frühen Anfängen interessierte sich das ägyptische Filmschaffen hie und da für das Leben auf dem Lande. Ein Grund hierfür war der Reiz der Landschaft, ein weiterer die Nichtexistenz von Studios. Doch der Nil, Palmen und die Wüste dienten mehr als Dekor und als folkloristischer Hintergrund denn als Inhalt, und die Filmemacher hatten keine Beziehung zum bäuerlichen ägyptischen Alltag.

Nur einmal wurde in einem der ganz frühen Stummfilme, *›Zeinab‹* (D: Mohammad Karim, 1930), ein ernster Versuch unternommen, das Leben auf dem Land wirklichkeitsnah zu zeigen. In seinen Memoiren berichtete der Regisseur Mohammad Karim¹ voller Stolz: „Wenn die, die unseren Film *›Zeinab‹* gesehen haben, wüßten, unter welchen Umständen er gedreht wurde, würden sie zugeben, daß das ägyptische Kino bezüglich des Realismus dem italienischen Filmschaffen dreißig Jahre voraus war. Tatsächlich wurde weit über die Hälfte des Films draußen, in echten Dörfern gedreht. Ich machte nur eine Konzession – ich zog den Bauern Schuhe an, weil ich sie nicht barfuß zeigen wollte. Außerdem waren 30% der Darsteller wirkliche Bauern, und ich gab ihnen sogar einige wichtige Rollen.“

Mohammad Karim gab sich bei der Verfilmung des gleichnamigen Romans² von Mohammad Hussein Heikal³, in dem zum erstenmal und mit einfühlsamer Sympathie das Gefühlsleben des ägyptischen Fellachen in seiner traditionellen Verwurzelung geschildert wurde, große Mühe. Der Zeit gemäß entstand ein romantisch-idealisiertes Gemälde der berühmten Liebesgeschichte und des Dorfes, wo sie spielt. Mohammad Karim wollte den Film am Originalschauplatz des Romans drehen, empfand ihn aber als zu wenig schön und begab sich so auf die Suche nach idealeren Landschaften. Um den riesigen alten Maulbeerbaum zu finden, unter dem sich die Liebenden treffen,

¹ Mohammad Karim: Memoiren von Mohammad Karim.

² Erschienen 1914.

³ Siehe auch das Kapitel *›Die guten alten Zeiten‹*, S. 25 ff.

reiste er viele hundert Kilometer quer durchs Delta. Dem realistischen Anspruch des Regisseurs wurde oft entgegengehalten, daß er zunächst Straßen, Kühe und Bäume wusch, bevor er anfing zu filmen. Kino sollte natürlich schön sein, es ging um eine Liebesgeschichte und keine naturalistische Darstellung der erbärmlichen Zustände auf dem Land. Das hätte außerdem nicht dem Geschmack der Zeit entsprochen.

Mohammad Karims Darstellung des Landlebens gebar einen Stil, der später oft imitiert wurde. Ähnlich wie Mohammad Abdelwahab mit seinem ersten Musikfilm hatte er unabsichtlich ein Filmmuster kreiert, von dem sich die Filmemacher nur schwer lösten. Bis heute hält sich in vielen Produktionen der „Kinobauer“, in dem sich die Fellachen Ägyptens kaum wiedererkennen – weder in seiner klistschehaften Kleidung noch in seiner wilden Gestik, noch in seiner Sprache. Nie gelang es, einen der vielen Dialekte Ägyptens zum Klingen zu bringen. Immer wurden sie mit der Kairoer Sprache vermischt.

Von den bis heute rund 2500 Filmen der ägyptischen Produktion spielen nur etwa dreißig⁴ auf dem Land. Ihre Seltenheit, die in deutlichem Gegensatz zu der starken Vertretung der Landbevölkerung⁵ bis in die siebziger Jahre steht, überrascht nur auf den ersten Blick. Eine krasse Klassentrennung, die das ägyptische Feudalsystem hervorbrachte und die sich durch die Unterentwicklung Ägyptens weitgehend halten konnte, hat eine echte intellektuelle und künstlerische Auseinandersetzung zwischen Stadt und Land, Bauern, Arbeitern und Angestellten bis heute verhindert. Neben einem gewissen gegenseitigen Neid herrscht zwischen Land- und Stadtbevölkerung ein tiefes Mißtrauen. Filmen auf dem Land war zudem von unzähligen Erschwernissen begleitet. Dazu gehörten insbesondere die Zensur von 1947, die das Filmen von Armut, Lehmhäusern und Bauersfrauen nicht gestattete, die geringen technischen und finanziellen Möglichkeiten und nicht zuletzt die Unkenntnis oder das Desinteresse der Filmschaffenden selbst.

Gut die Hälfte der Filme vom Land sind während der Nasser-Ära gedreht worden. Hierbei ist das Dorf nicht mehr nur Hintergrund und

⁴ Nach einem Interview von der Autorin mit Magda Wassef, der Filmverantwortlichen des «Institut du Monde Arabe» in Paris.

⁵ Bevölkerungsanteil auf dem Land: 1907: 83%; 1947: 67%; 1960: 62%; 1991: 54%. Nach den Auskünften der “Central Authority for Statistics” in Kairo.

Dekor, sondern Bestandteil der Handlung. Die großen Probleme auf dem Land fanden erst nach der Julirevolution 1952 größere Aufmerksamkeit. Einen Film auf dem Land zu drehen entsprach der ideologischen Richtung, die die Regierung des unabhängigen Ägyptens vorgab. Außerdem wollte man – ähnlich wie beim patriotischen Film – einen scheinbar abgeschlossenen Zeitabschnitt beurteilen und verarbeiten.

Mit einem ihrer ersten Gesetze beschränkte die nach der Julirevolution gebildete Regierung den Landbesitz im September 1952 auf 200 Feddan⁶ pro Erwachsenen plus 100 Feddan pro Kind. Der ausgeprägte Großgrundbesitz hatte während der Dynastie Mohammad Alis im 19. Jahrhundert seinen Anfang genommen. Ihr Begründer hatte den gesamten Boden Ägyptens zu seinem Eigentum erklärt und führte mehrere neue Pflanzen und Techniken ein. Sein Nachfolger Abbas der Erste, Saïd Pascha und der Chedive Ismail schufen den modernen ägyptischen Feudalismus, indem sie riesige Landflächen an Familienmitglieder, Höflinge und Günstlinge verschenkten. Die Einführung des privaten Landbesitzes hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein krasses Bild geschaffen: 83% der Landeigentümer besaß weniger als 5 Feddan⁷ (21% der landwirtschaftlichen Fläche), während 44% der gesamten Agrarfläche 1,3% der Besitzer gehörten. Dieses Verhältnis sollte bis 1952 quasi unverändert bleiben.⁸

Die zweite Agrarreform im Juli 1961 beschränkte den Bodenbesitz auf 100 Feddan pro Kopf. Ein drittes Mal wurde 1969 der Privatbesitz auf 50 Feddan begrenzt. Die Agrarreform brachte aus verschiedenen Gründen nicht den erhofften Erfolg. Die Familien der Großgrundbesitzer wußten oft mit Geschick das Gesetz zu umgehen und verteilten ihren Besitz auf Verwandte, so daß er effektiv in der Familie blieb. Ein uraltes Beziehungs- und Bestechungssystem, mangelnde Organisation und das Fehlen von Grundbuch und Kataster machte die Umverteilung des wenigen Landes auf die vielen bedürftigen Familien (5 Feddan pro Familie) schier unmöglich. Trotz alledem verbesserten sich mit der Agrarreform und dem neuerwachten Interesse am Landleben der Lebens- und Bildungsstandard der vernachlässigten Landbevölkerung durchaus. Taufiq al Hakim hatte nicht mehr ganz recht, wenn er 1974 in seinem Vorwort zur ersten, französischen Überset-

⁶ Ein Feddan entspricht 4200 m².

⁷ Diese Fläche entspricht in Ägypten einer Ackernahrung.

⁸ Nach Ibrahim Amer: *Der Boden und der Bauer. Die landwirtschaftliche Frage in Ägypten*.

zung seines Romans ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹ schrieb: „Alle Szenen meiner Geschichten spielen... auf dem Land im Ägypten der dreißiger Jahre. So wird der Leser glauben, daß diese Bilder zur Vergangenheit gehören. Er wird höchst erstaunt sein zu hören, daß alles, was er gelesen hat – ja, alles, heute noch genau so stimmt wie 1930... Es sind noch dieselben elenden Dörfer... bewohnt von derselben hungrigen, ausgebeuteten, von Krankheiten heimgesuchten und des Lesens und Schreibens unkundigen Bevölkerung. Nichts hat sich verändert, nichts hat sich entwickelt. Wir finden die gleichen korrumptierten Beamten, die die Fellachen wie Vieh behandeln und weiterhin ungestraft ihre absolute Autorität ausüben...“ Nachdem es auch auf dem Land Fernsehen, Traktoren und bessere Anbau- und Bewässerungsmethoden gibt, trifft das heute so nicht mehr zu.

Schreiben über die, die nicht lesen können

Lange bevor sich die ersten Filme der Probleme der Landbevölkerung annahmen, waren sie zu einem wichtigen Thema der Literatur geworden. Bereits die Generation von 1919 widmete sich gründlich dieser Thematik; Yahya Haqqi schrieb 1932 den Roman ›Der Postmeister‹, Taha Hussein ein Jahr später den Roman ›Der Ruf des Brachvogels‹ und Taufiq al Hakim 1937 das ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹. In einer ärmlichen Familie auf dem Land in Oberägypten aufgewachsen, war Taha Hussein perfekt mit der Thematik vertraut, während Yahya Haqqi und Taufiq al Hakim ihre Erfahrungen bei ihrer Beamtentätigkeit sammelten, die sie Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre nach Oberägypten bzw. ins Delta verschlug. Taha Hussein auf eher romantische Weise, Taufiq al Hakim und Yahya Haqqi mit einem frühen, wohl vom Kulturschock ausgelösten Realismus zeichneten ein kräftiges, anklagendes und faszinierendes Bild dieser abgeschnittenen, scheinbar zeitlosen Welt, die anderen Gesetzen folgt als die der Städte, der „Zivilisation“. Drastischer und prägnanter ließen sich hier – in kleinerem Rahmen – die typischen Probleme der ägyptischen Gesellschaft aufzeigen: die Ausbeutung der Besitzlosen und die Unterdrückung derer, die in der Hierarchie zuunterst stehen: die Frauen und die Jugend.

Der Haß des einsamen Städters

Die Filmindustrie, die sich von Anfang an und mit großer Begeisterung von der ägyptischen Literatur inspirieren ließ, nahm sich der drei großen Romane jedoch erst spät an. Hussein Kamal drehte 1967 als einer der ersten Regisseure einen Film im *Saïd*, in Oberägypten – »Der Postmeister« (D: Sabri Mussa; K: Ahmad Chorshid, 1967) – nach der gleichnamigen Novelle von Yahya Haqqi. Die Erzählung geht auf einen Mord aus geschändeter Ehre zurück, ein Verbrechen, das bis heute in ganz Ägypten immer wieder verübt wird. Der Vater der verführten, schwangeren Tochter tötet sie selbst gemäß einer uralten Sitte, die eine andere Handlungsweise nicht zuläßt.

Die Steigerung bis zum Verbrechen verfolgt – beteiligt und mit schuldig – der Postmeister Abbas aus Kairo, der, in dieses trostlose, oberägyptische Dorf versetzt, langsam in eine tiefe Depression verfällt. Er fühlt sich fremd, einsam und abgelehnt von der neuen unzugänglichen Umgebung. Um sich an ihr zu rächen und um in ihre Geheimnisse einzudringen, beginnt er eines Tages die Briefe zu öffnen und stößt auf den Briefwechsel zweier Liebenden – Jamila, die hier im Dorf lebt, und Chalil, der momentan in Alexandrien arbeitet. Abbas begreift, daß Jamila schwanger ist und eine baldige Eheschließung wünscht, damit ihr Fehltritt nicht entdeckt wird.

In seiner Verwirrung stempelt der Postmeister aus Versehen einen Brief Chalils ab, in dem er seine baldige Versetzung nach Kairo ankündigt, und schafft ihn beiseite, um die Spuren seines Vergehens zu verwischen. Da die alte Frau, die als Vermittlerin diente und an die Chalil seine Briefe richtete, stirbt, kann der Postmeister seinen Fehler nicht mehr korrigieren. Jamila kann er auch nicht erreichen, der Kontakt zwischen den Liebenden reißt ab, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

Yahya Haqqi erzählt das Geschehen nicht chronologisch, sondern läßt es vom erkrankten, fiebernden Postmeister berichten, der dabei auf vereinzelte Briefe zurückgreift. Ein weiterer Erzähler erhellt die Hintergründe des Geschehens.

Hussein Kamals Film fällt stark von seiner literarischen Vorlage ab. Während in der Novelle die Kargheit der südägyptischen Landschaft und die Verschlossenheit der Oberägypter erst in Abbas' Verlorenheit und Einsamkeit entstehen, gestalten sie sich im Film zu absoluten Charakteristika des *Saïd*. Um das Drama zu verdeutlichen, baute Hussein Kamal parallel zu der romantischen Liebesgeschichte von Jamila und Chalil eine sexuelle Beziehung zwischen Jamilas Vater und

ihrem Dienstmädchen ein, das aus diesem Grunde von seinen Brüdern getötet wird, während Jamilas Vater ungeschoren davonkommt. Daß er später seine Tochter wegen derselben Sünde umbringt, wirkt im Film nur roh, brutal und unzivilisiert und deckt nicht, wie die Novelle, die tiefe Tragik dieser eigentlich zwanghaften Handlungsweise feinfühlig auf. Mit einer konventionellen Kameraführung und wenig einfallsreichen Schwarzweißbildern erreichte Hussein Kamal nicht mehr die Originalität seines ersten Films ›Das Unmögliche‹ (1965).

Im Rhythmus des Nilwassers
Yussef Idris

Der Regisseur Henry Barakat hatte bereits 1958 einen ersten Versuch unternommen, einen Film auf dem Land zu drehen. ›Hassan und Naïma‹ war eine leichte Musikkomödie, die zwar mit viel Charme den Anschluß an die bestehende Folklore suchte, sich aber nicht mit den Problemen der Landbevölkerung auseinandersetzte. In ›Der Ruf des Brachvogels‹⁹ ging es 1959 darum, auf ernsthafte Weise das Schicksal eines Beduinenmädchen in Oberägypten zu zeigen. Es war die Idee von Barakats Lieblingsschauspielerin Faten Hamama, diese gleichnamige Novelle Taha Husseins zu verfilmen. Während der Film noch stark der Romantik des Autors und gleichzeitig der Moral des Publikums verpflichtet war, schufen Regisseur und Schauspielerin 1965 mit ›Die Sünde‹ ihr Meisterwerk.

Auch dieser Film hat eine literarische Vorlage, und zwar eine der schönsten Novellen des Schriftstellers Yussef Idris¹⁰. Anders als die meisten seiner intellektuellen Landsleute kannte der Schriftsteller die ägyptische Volksseele von Grund auf. Meisterhaft verstand er sich darauf, die dem ägyptischen Volk ureigene Mischung von Witz, Gottesfurcht und Aberglaube lebendig und hautnah wiederzugeben. Yussef Idris wurde 1927 im Delta in einem großen, kompakten Lehm-dorf geboren, wo er alsbald die Dinge kennelernte, die er später so treffend beschrieb: Armut, den Rhythmus von Nilwasser und Nil-schlamm, die strenge von Allah und der uralten Kultur bestimmte Moral und die vielen gesellschaftlichen Ereignisse, die freudig oder traurig den Alltag unterbrachen.

Begabung und Ehrgeiz der Eltern verschlugen den jungen Yussef

⁹ Siehe auch das Kapitel ›Die guten alten Zeiten‹, S. 18ff.

¹⁰ 1927–1991.

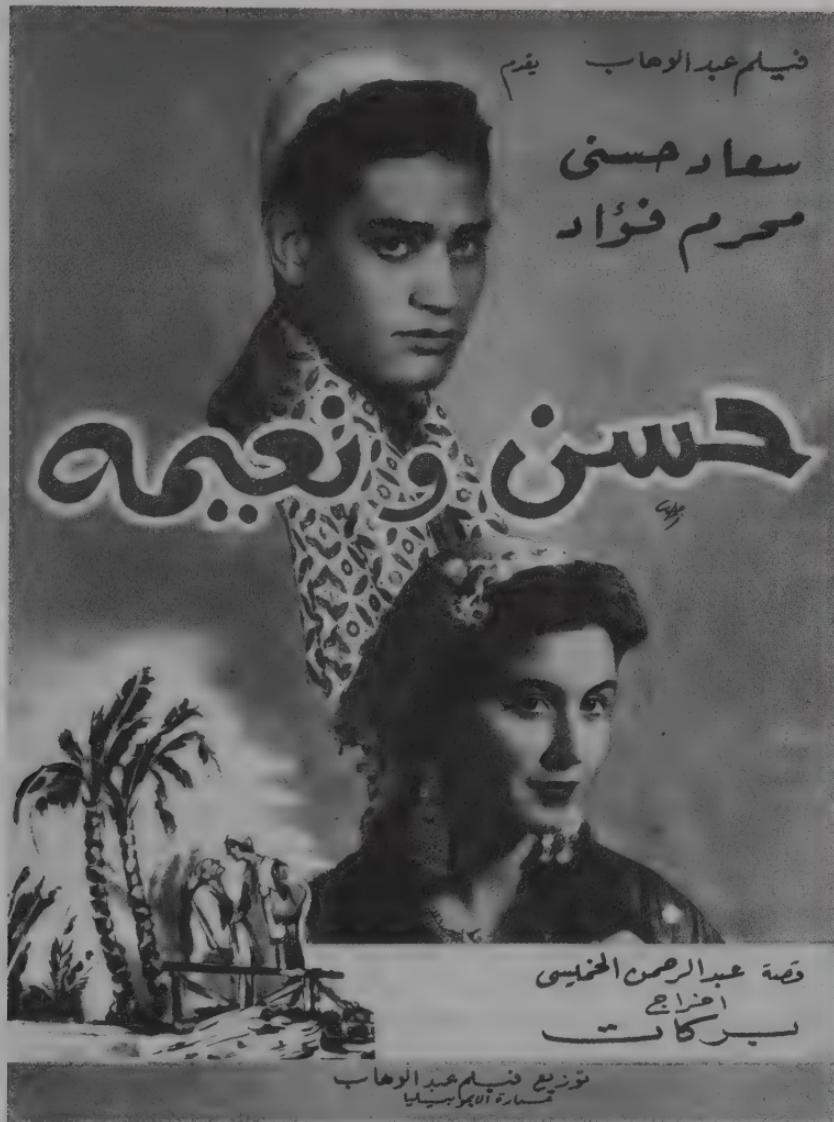


Abb. 17. Ausschnitt aus dem Programmheft zu ›Hassan und Naïma‹ mit Suad Hosni und Muhamram Fuad (1959, Regie: Henry Barakat).

Idris nach Kairo, das Ende der vierziger Jahre eine von Aufständen und dem Unabhängigkeitskampf geschüttelte Großstadt war, in der sich sowohl Hoffnungs- als auch Angsträume dem Kind vom Land zu erfüllen schienen. Der temperamentvolle Yussef Idris fand Zeit,

neben seinem Medizinstudium seine ersten Kurzgeschichten zu schreiben und als überzeugter Kommunist gegen König Faruqs Regime und die englische Besatzung zu kämpfen. Überraschend für ihn selbst wurde 1952 seine erste Kurzgeschichtensammlung herausgegeben. »Die billigsten Nächte« unterschied sich grundlegend von der damaligen ägyptischen Literatur. Der moderne Roman war zwar zur akzeptierten Literaturform geworden, doch die dichten, schnörkellosen und realistischen Erzählungen Yussef Idris' waren ein Novum. Seinen Beruf als Arzt gab er auf und begann sich voller Enthusiasmus dem Schreiben zu widmen.

Schon nach wenigen Jahren weit über das Niltal hinaus bekannt, galt Yussef Idris bald als der unübertroffene Meister der arabischen Kurzgeschichte. Seine Einstiege à la Tschechow sind gekonnt und überaus reizvoll. Direkt und ohne Umschweife wird der Leser vor ein Ereignis gestellt, dessen Geschichte sich dann langsam, aber mit unverminderter Spannung herausschält. Erst wenn der Handlungsablauf klar wird, taucht Yussef Idris ausführlich und schwelgerisch in die Abgründe der menschlichen Seele. Dabei werden – besonders für das empfindliche arabische Moralempfinden – viele Tabus gebrochen. Doch der Erzähler richtet nicht, er beobachtet. Sein psychologisierender Realismus, der weit über ägyptisches Lokalkolorit hinausgeht, trifft Mann und Frau, den Bauern wie den Intellektuellen im Kern. Niemals kommt Yussef Idris die Wärme abhanden. Alles bleibt – auch in seinen schrecklichsten Erscheinungen – menschlich, also normal.

Yussef Idris glaubte fest an eine mögliche Eigenständigkeit der ägyptischen Literatur. So gab er zwei seiner Novellen typisch ägyptische Namen: »Al Haram«¹¹ und »Al Aib«, die in direktem Zusammenhang mit der Eigenheit der arabisch-islamischen Kultur stehen. Kaum zu übersetzen bedeuten sie beide das Verbotene, die Sünde – einmal mehr religiös, einmal mehr moralisch empfunden. *Aib* ist vor allem die gesellschaftliche Schmach und Schande. *Haram* ist alles, was der Koran direkt verbietet – also Ehebruch, Diebstahl, Mord, Lüge usw. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Sinn allerdings weiter gefaßt. In der Novelle von Yussef Idris und ebenso in der Verfilmung von »Al Haram« geht es aber vielmehr um die Aufdeckung all der Ungerechtigkeiten, die zur „Sünde“ geführt haben.

¹¹ Erschienen 1959.

Das Schicksal der Sünder

Eine Erzählerstimme eröffnet dramatisch den Film »Die Sünde« (D: Saad Eddin Wahba; K: Dia' al Mahdi, 1965): „›Al Haram‹ ist die Geschichte einer ägyptischen Sünderin, die das schreckliche Schicksal aller Sünder erleiden sollte.“ Nach dieser hochmoralischen Einleitung folgt die Geschichte der Tagelöhnerin Aziza, deren schwerkranker Mann unfähig ist, die Familie zu ernähren und seine Frau sexuell zu befriedigen. Von einem Bauern, der ihre Notlage ausnützt, wird sie beim Suchen von Süßkartoffeln überwältigt. Es ist keine eigentliche Vergewaltigung; der Bauer will Aziza, die in ein Loch gefallen ist, eigentlich behilflich sein, doch die Nähe ihres Körpers lässt ihn auf andere Gedanken kommen. Was der Film völlig im Dunkeln lässt, wird deutlich in der Novelle: Aziza wehrt sich nicht (was sie sich später unablässig vorwirft), sondern gibt ihrem verdrängten sexuellen Verlangen nach, wird „schwach“. Eben diese Schwäche, die sie sich nicht verzeiht, würde ihr auch ein Kinopublikum, das sehr viel stärker in Schwarzweißmustern denkt als das intellektuellere Lesepublikum, nicht vergeben. Bei Yussef Idris ist Sexualität in allen ihren Formen und Exzessen ein Hauptthema. Doch die sexuelle Entbehrung ist immer Ausdruck für das soziale Elend. So wird in der Novelle nicht Aziza angeklagt, sondern eine Gesellschaft, die ihr seit Beginn der Krankheit ihres Mannes jegliche sexuelle Befriedigung abspricht.

Aziza wird schwanger. Mit aller Kraft versucht sie, das Kind loszuwerden, das sie nicht haben darf, weil – wie das ganze Dorf weiß – ihr Mann impotent ist. Sie verbirgt ihren Zustand und gebiert heimlich auf einer Arbeitstour weit weg von zu Hause. Als das Neugeborene laut schreit, erstickt sie es in ihrer großen Angst ungewollt und lässt es erschreckt unter einem Baum liegen. Am Anfang von Geschichte und Film steht die Entdeckung des Mordes. Hierbei wird genial die ägyptische Dorfhierarchie, die sofort zu spielen beginnt, beschrieben und ironisiert. Einerseits will man das Ereignis, das den Dorftrott so schrecklich überfordert und womöglich Polizei und Richter aus der Stadt herbringen wird, gar nicht wahrhaben, andererseits bietet sich so die Möglichkeit, jede und jeden zu verdächtigen und schlechtzumachen. Natürlich fällt der Verdacht sofort auf die Tagelöhner, die für einige Wochen die Saisonarbeit in den großen Baumwollplantagen erledigen und in einem notdürftigen Lager am Dorfrand hausen. Der Film zeigt das Problem aus der unterschiedlichen Sicht der Beteiligten: der des hilflosen Verwalters der Plantagen, der sich um die Würmer in der Baumwolle sorgt und den Kindesmord am liebsten ver-

gessen möchte, der des schlauen Sekretärs, der unbedingt den Staatsanwalt herbeirufen will, weil es so vorgeschrieben ist, der der Bauern, die endlich ihrer Verachtung für die besitzlosen Saisonarbeiter Ausdruck geben können, und der der hilflosen Tagelöhner, die Aziza decken müssen, weil Azizas Ehre auch die ihre ist.

Henry Barakat ist es gelungen, Yussef Idris' Humor unverwässert zu übernehmen und filmisch auszunutzen. In einer Schlüsselszene lassen die Männer des Dorfes alle Frauen Revue passieren: vielleicht ist es die kleine Aischa, meint der eine, oder Farhana, sagt ein anderer, und ein dritter meint, wieso man bei den Verdächtigungen die Frauen und Töchter der *Effendis*¹² auslassen würde, ja, warum eigentlich? Einer habe mehrmals den Sohn des Verwalters vor dem Haus des Sekretärs, ja, direkt unter dem Fenster des Zimmers seiner Tochter Linda gesehen... und eine kurze Sequenz zeigt die beiden in einer verliebten Szene. Und wieso habt ihr nicht an die Frau des Postboten gedacht? Sie hat doch vor einigen Monaten tagelang einen jungen Mann beherbergt, der angeblich ein Verwandter war, meint ein anderer – und der Zuschauer sieht wiederum eine eingeblendete Sequenz der jungen flirtenden Leute. Und so hecheln sie alle Frauen durch, was einerseits demokratisch ist, andererseits eine deutliche Anspielung auf die grundsätzliche Verdächtigkeit der Frau ist. Yussef Idris und Henry Barakat wollten aber auch auf die Widersprüchlichkeit der strengen Moral hinweisen, die trotz aller Verbote und Warnungen das lebhafte sexuelle Leben auf dem Land bestenfalls vertuscht, nicht jedoch verhindert.

Fremde ohne Gesetz und Glauben

Nach den vielen Spekulationen richtet sich der endgültige Verdacht gegen die Saisonarbeiter. Der Haß der etwas bessergestellten Dorfbewohner auf „die Fremden“ war typisch für die Feudalwirtschaft. Natürlich wurden beide ausgenutzt vom Großgrundbesitzer von 1000, 2000 oder mehr Feddan – dem wirtschaftlich, also politisch Mächtigen, der zur staatlichen Gewalt, nämlich Polizei, Armee und König gute Beziehungen hatte. Beide arbeiteten für ihn; der Bauer hatte vielleicht eine feste Stelle und ein Stück Land vom Pascha bekommen, die ihm etwas wirtschaftliche Sicherheit gaben. Aber die Saisonarbeiter mußten auf den Makler warten, der sie für die Ernte und andere

¹² Auf dem Land gilt jeder als *Effendi*, der lesen und schreiben kann. Es ist aber auch der niedrigste Titel für Beamte.

Arbeiten mit Lastwagen abholen ließ. Sie bleiben nur einige Monate im Jahr, und oft war die Arbeit in den Baumwollplantagen die einzige für diese „Fremden ohne Gesetz und Glauben“, wie die Dorfbewohner sie im Film nennen.

Aziza erweckt aber auch Mitleid. Als der Verwalter sie mit hohem Fieber versteckt am Feldrand entdeckt, begreift er rasch, daß sie die „Sünderin“ sein muß. Trotzdem läßt er ihren Tagelohn weiter auszahlen. Auch die Dorfbewohner, die vorher so lästerten und die Saisonarbeiter am liebsten vertrieben hätten, kommt es traurig an, als sie Aziza von Fieberträumen gequält daliegen sehen. Niemand fragt genau, was eigentlich passiert ist, es ist plötzlich beschlossene Sache, daß sie gedeckt werden muß. Vielleicht beherrscht auch alle das Gefühl, daß sie bereits genug bestraft wurde, und so vergißt man gemeinsam stillschweigend ihre Sünde. Tatsächlich ist das ein verbreitetes Phänomen; ebenso wie der Sünder grausamst und erbarungslos verfolgt werden kann, kann ihn auch Mitleid retten – besonders im Delta –, nicht jedoch Verzeihen, das eher der westlichen Mentalität entspricht.

In keiner anderen Novelle und keinem anderen ägyptischen Film wurde das Los der Tagelöhner so ausführlich dargestellt; natürlich mit dem Unterton, daß sie der Vergangenheit angehören und daß sie unter Nasser endlich zu ihrem Recht gekommen sind. Das klingt im Schlußmonolog an, der von demselben unsichtbaren Erzähler gesprochen wird wie die Einleitung: „Aziza kehrte in ihr Dorf zurück, als lebloser Körper, und die Leute fragten sich: ist sie eine Sünderin, die ihre Sünde mit Blut abgewaschen hat, oder ist sie ein Opfer, das von einem viel größeren Unrecht zur Sünde getrieben wurde? Pflück, Junge, beug dich, Mädchen! Und das Leben nahm wieder seinen alten Lauf, und die Tagelöhner quälten sich weiter unter den Peitschenschlägen... Und die Jahre vergingen... und als Ägypten endlich vom Joch der Peitsche befreit war, wurde der Baum, unter dem Aziza so sehr gelitten hatte, ein Pilgerort für Frauen in den Wehen, doch diesmal verursacht von Kindern, die rechtmäßig und nicht in der Sünde gezeugt worden waren.“

Die kluge Bäuerin

›Die zweite Frau‹ (D: Mustafa Sami; K: Abdelhalim Nasr, 1967) ist einer der insgesamt drei Filme Salah Abu Seifs, die auf dem Land spielen. Als eingefleischter Städter war ihm das Landleben völlig fremd, und er war sich der Gefahr wohl bewußt, in einem derartigen

Film Handlung und Sprache der Lächerlichkeit preiszugeben. Doch er meisterte seine Unkenntnis und schickte die Hauptdarstellerin Suad Hosni zwei Monate lang in ein Dorf, wo sie sich Sprache und Bewegungen der Bäuerinnen aneignen sollte. Die Verfilmung eines Romans von Ahmad Rushdi Saleh, einem der bekanntesten Folklore-kenner Ägyptens, bot zudem eine Art Garantie für die Wirklichkeits-nähe der Geschichte. Bisher hatten sich der Folklore-forschung vor allem Ausländer im Interesse der Ägyptologie gewidmet. Der Journalist und Kommunist Ahmad Rushdi Saleh war der Meinung, daß man die Sprache der Massen kennen müsse, um für sie und mit ihnen zu kämpfen. Er schrieb »Die zweite Frau«¹³ mit der Idee, echte Folklore sinnvoll in die Handlung einzubringen. Sie sollte nicht nur Dekor sein, sondern die Tiefe des ägyptischen Volkstums aufzeigen. Zu ihm gehörte die Schlußheit des Bauern, die Weisheit der Bäuerin, die Fabeln, Sprichwörter und Volkslieder vom Land.

Salah Abu Seif hat den Roman zwar beträchtlich abgeändert, aber das tragende Element der Volksweisheit beibehalten. Zudem engagierte er den Dichter Salah Jahin und den Komponisten Saiyed Makauwi, die beide Volksdichtung und -musik gut kannten. So erscheint im Vorspann des Films der Mann mit dem großen Guckkasten, einer uralten Attraktion des ägyptischen Dorflebens, und ruft aus:

„Erstens, die Welt ist wunderschön,
zweitens, viele haben gearbeitet,
bis sie so wurde, wie du sie siehst,
drittens, nicht alle haben etwas von ihrer Schönheit,
viertens, komm und schau dir die Welt an.“

Und die Kinder (und mit ihnen die Zuschauer) stecken neugierig ihre Köpfe in den geheimnisvollen Guckkasten, in dem sich eine andere Welt auftut. Sie ist wie ein Comic gezeichnet, und der Guckkastenmann erzählt im Singsang zu den Bildern.

„Das ist die hübsche Bäuerin Fatma,
25 kg Mehl muß sie verbauen, um einen Bissen Brot zu essen,
und das der Bauer Abul Ela, der für die andern schuftet
und nichts besitzt,
das ist Hafiza, die ihre Schatztruhe fest verschlossen hält,
sie ist vor Geiz schon ganz matt,
und das ihr Mann, der Dorf-schulze, der gern ißt,
aber todtraurig ist, weil kein Kind am Tisch sitzt.“

¹³ Ahmad Rushdi Saleh schrieb »Die zweite Frau« 1959. Er wurde 1960 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift »Al Gil« veröffentlicht.

Film wird so zur modernen Fortsetzung einer alten Tradition. ›Die zweite Frau‹ bietet ungewohnte, reizvolle Identifizierungsmöglichkeiten – vor allem mit Fatma, der klugen Bäuerin, die dem gierigen Dorfchulzen zeigt, was Frauen können... Er, der schon jahrelang verheiratet und immer noch kinderlos ist, plant, eine zweite Frau zu nehmen. Seine Frau Hafiza, die alles tut, um endlich schwanger zu werden (so legt sie sich unter einen fahrenden Zug, wozu ihr die Hebamme geraten hat), ist natürlich strikt¹⁴ dagegen, willigt aber unter der Bedingung ein, daß sie als Mutter des künftigen Kindes eingetragen wird. Dem Dorfchulzen geht es aber um mehr als nur einen Nachfolger; er liebäugelt mit der schönen Fatma, die gemeinsam mit ihrem armen Mann Abul Ela bei dem reichen Paar dient. Bei der *Subua*¹⁵ seiner Schwägerin blinzelt der Schulze durchs Schlüsselloch und hechelt die singenden und tanzenden Frauen mit seiner Frau durch: „Und was hältst du von Fatma“, fragt er, „sie hat bereits zwei Kinder geboren?“ Hafiza ist empört und schockiert, weil Fatma verheiratet ist, aber der Dorfchulze kann sich durchsetzen. Nun wird mit Hilfe des Dorfchreibers und des Scheichs der arme Abul Ela bedroht: falls er sich nicht von seiner Frau scheiden lassen will, werde man ihm einen Mord anhängen, der seit zwei Jahren nicht aufgedeckt worden ist.

Die bedrängte Familie versucht zu fliehen, doch die Macht des Dorfchulzen holt sie ein. Zufällig hört Fatma das Kasperletheater, das gerade im Dorf spielt. Wie der Guckkastenmann gehört es zu den alten Attraktionen und Kinderspäßen. Der *Aragoz* (= der Kasperle) und seine Freundin wurden beim Schmusen vom Polizisten erwischt, der ihn sofort „aus moralischen Bedenken“ einsperren läßt, aber im Grunde nur eifersüchtig ist:

„Wenn du ihn küssen kannst, warum dann nicht mich?“
fragt er, und *Kishkerioz*, die Freundin des *Aragoz*, singt:

„Bist du denn mein Freund? Er ist mein Verlobter!“

¹⁴ Die vom Islam erlaubte Vielehe ist in Ägypten selten, im allgemeinen schlecht angesehen und dient vor allem zur Lösung von Problemen. So heiratet beispielsweise beim Tod eines Familienvaters häufig dessen bereits verheirateter Bruder die Witwe.

¹⁵ Am siebten Tag nach der Geburt wird dem Baby während eines großen Festes, der *Subua*, sein Name gegeben. Außerdem wird es zum ersten Mal gebadet. Es wird viel gesungen, wobei die Liedtexte die positive Entwicklung des Kindes, seine Gesundheit und seinen Reichtum beschwören. Die *Subua* gilt als uralter, typisch ägyptischer Brauch.

Sie denkt sich einen Plan aus. Sie will so tun, als ob sie den dicken Polizisten liebt und für ihn tanzen, bis er müde wird. Genauso macht sie es und singt, als er endlich eingeschlafen ist:

„Ich tanze nur für den, den ich liebe,
und nur der, den ich liebe, ist in meinem Herzen.
Der eine Frau besiegen kann,
ist noch nicht erschaffen worden.“

Sie befreit den Kasperle und zieht triumphierend ab. *Kishkerioz* gibt so Fatma die Idee zur Rache an dem egoistischen Dorfshulzen ein. Gleichzeitig zeigt Salah Abu Seif ein weiteres schönes Stück ägyptische Folklore.

Fatma beschließt also der Heirat zuzustimmen, sogar so zu tun, als ob sie Spaß daran hätte. Aber dem Dorfshulzen gelingt es nicht, die Ehe zu vollziehen, immer kommt etwas dazwischen. In der Hochzeitsnacht besteht seine erste (reiche) Frau – mit der Drohung, sich scheiden zu lassen – darauf, daß der Dorfshulze die Nacht bei ihr verbringt. In der zweiten Nacht behauptet Fatma, sie habe gerade ihre Monatsblutung bekommen, in der fünften hat sie Magenschmerzen, und später meint sie, sie könne unter den jetzigen Umständen, mit der giftigen ersten Frau im Haus, sowieso nicht mit ihm schlafen. Nach einigen Wochen ist der Dorfshulze völlig verzweifelt und versucht Hafiza vorsichtig davon zu überzeugen, daß er und Fatma besser ein eigenes Haus beziehen, zumindest bis sie schwanger werde. Da kommt die Hebamme und beglückwünscht den Dorfshulzen zu seiner Vaterschaft. Der ist außer sich, weiß aber, daß er sich bei einem offenen Bekenntnis tödlich blamieren würde. Fatma erklärt ihm stolz und selbstbewußt, daß das Kind von ihrem wirklichen Mann und der Dorfshulze nach Gesetz und Islam nicht mit ihr verheiratet sei. Ihr richtiger Mann sei in der ersten Nacht hierhergekommen, um ihn umzubringen, doch als der Dorfshulze bei seiner ersten Frau geschlafen habe, habe er hier bei ihr die Nacht verbracht.

Der Dorfshulze wird krank, gelähmt und kann nicht mehr sprechen. Bei der Geburt stirbt er, und so wird der Sohn Fatmas der einzige Erbe. Fatma beginnt sogleich den Bauern das vom Dorfshulzen erworbene Land zurückzugeben. Salah Abu Seif hat von Anfang an die realistische Annäherung an das Thema aufgegeben und sich ganz auf die märchenhafte und moralisierende Erzählweise eines höchst unwahrscheinlichen Ereignisses eingelassen. Die gelungene allegorische und traditionelle Erzählweise hat ›Die zweite Frau‹ zu einem der beliebtesten und bekanntesten ägyptischen Filme gemacht. Die wahrheitsgetreue Darstellung hat Salah Abu Seif dort beibehalten, wo sie



Abb. 18. Ausschnitt aus dem Programmheft zu ›Der Ruf des Brachvogels‹ mit Faten Hamama und Ahmad Mazhar (1959, Regie: Henry Barakat).

nötig ist: bei der echt wirkenden Stimme des Guckkastenmannes und des Aragoz, der authentischen Darstellung des dicken Dorfgeschulzen durch Salah Mansur und dem wirklichkeitsgetreuen Tanz der Bäuerinnen.

Wie in allen seinen sozialkritischen Filmen versuchte der Regisseur die Strukturen aufzudecken, die die Unterdrückung der einen und die Macht der anderen bestimmen. Wohltuend ist, daß Salah Abu Seif das weder von einem intellektuellen noch von einem betulich naiven Standpunkt aus tut, sondern mit der überzeugenden Kombination von lebensnahem Spiel der Darsteller und märchenhafter Erzählweise, die die Landbevölkerung so gut von ihren eigenen Kulturformen, vor allem den wandernden Heldeneposzählern und den Volkssängern her kennt. So hat das Phantastische der Geschichte einen Realitätsbezug erhalten. Der Dorfschulze ist böse, gierig und egoistisch – das kennt der Bauer aus eigener Erfahrung. Frauen sind klug, auch das weiß man. Aber daß sie ihre Klugheit einsetzen, um sich und alle Unterdrückten zu verteidigen, ist neu. Nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch im Film. Oft – gerade im Melodrama – dreht sich das Geschehen spiralförmig aus der Existenz einer schönen Frau. Die kreisende Bewegung bedingt geradezu das traurige Ende, das Scheitern an den Umständen. In dem Film *›Die zweite Frau‹* bricht Fatma mit der gewohnten Handlungsweise. Ihre Initiative und ihr Mut sind entscheidend für Richtung und Ablauf des Geschehens. Ebenso ihr Verständnis: ihr ist bekannt, daß laut Koran die erzwungene Scheidung ungültig ist. Das ist Salah Abu Seifs Hinweis auf die Macht des Wissens, die allein den Armen die Chance gibt, die Macht des Besitzenden zu brechen.

Ein Hauch von Epik

In *›Ein bißchen Angst‹* (D: Sabri Ezzat; K: Ahmad Chorshid, 1969) setzte Hussein Kamal Folklore und Musik als erzählende und stimmungsbildende Elemente und Bestandteile des Films ein. Der Dialektdichter Abderrahman al Abnudi¹⁶, der für *›Ein bißchen Angst‹* die Liedtexte und Dialoge schrieb, stammt aus dem *Saïd*, dem archaischen, uralten Süden und ist tief verwurzelt mit der oberägypti-

¹⁶ Geboren 1938. Er kam als junger Mann Anfang der sechziger Jahre nach Kairo und wurde im Klima des Sozialismus und wachsenden Interesses an der Folklore schnell bekannt. Er schrieb zahlreiche Liedtexte für Abdelhalim Hafez, Shadia und Faiza Ahmad. Für den bei Luxor spielenden Film *›Halsband, Armband‹* (Chairi Bischara, 1986) schrieb er die Dialoge. Immer mit der linken Bewegung verbunden, änderte er 1990 überraschend seine Richtung und dichtete eine lange Hymne auf das besetzte Kuwait.

schen Folklore. Fein und einfach läßt er den Chor die Geschichte des alten, grausamen Atris erzählen, der das Dorf ausnutzt, und seines gleichnamigen, zarten Enkels, der viel lieber mit Tauben als mit Gewehren spielt, und die der kleinen Fuada, die vor dem Dorftyrannen keine Angst hat und den kleinen Atris liebt.

Der kleine Atris wächst heran. Als sein Großvater getötet wird, verwandelt sich der besonnene junge Mann in einen Tyrannen, dessen Roheit der seines Großvaters nicht nachsteht. Die Feindschaft zwischen seiner Bande und dem Dorf wächst. Um die Bauern zu züchtigen, legt Atris die Bewässerungsanlagen trocken. Tiefes Schweigen liegt über dem Dorf. Alle Männer und Frauen sitzen schicksalsgegeben und angsterfüllt im ausgetrockneten Kanal. Die zu einer jungen Frau herangewachsene Fuada kommt unter der Begleitung des Trauergesangs des Chors, der das beginnende Verdurren der Felder, der Gärten und der Euter der Kühe beklagt. Mutig beginnt sie unter Trommelschlagen die Schleuse zu öffnen. Das Wasser fließt, die Spannung löst sich, und die dramatische Musik verwandelt sich unter dem Plänschen der Bauern in Tanzmusik.

Atris kann Fuada nicht töten. Er will sich auf grausamere Weise rächen und fordert ihren Vater auf, sie ihm zur Frau zu geben. Die Heirat wird vollzogen, doch Fuada, die für ihren früheren Geliebten nur noch Verachtung empfindet, hat ihre Zustimmung nicht gegeben. Damit gilt die Ehe als ungültig.¹⁷ Endlich verstehen die Bauern, daß sie sich wehren können, daß sie viel zahlreicher und somit stärker als Atris und seine brutalen Gefährten sind. Ihr Zug auf Atris' Burg wird zur Demonstration, bei der immer wieder – rhythmisch und melodiös – das Wort „ungültig“ skandiert wird.

Nicht nur schöne Beigabe

In ›Ein bißchen Angst‹ erhielt der Chor eine Hauptrolle. Der Vorspann der Legende ist eine naiv bemalte Hauswand, wie man sie überall in Ägypten findet. Der Chor läßt nach der Tradition der alten Erzähler die Spannung wachsen und setzt ohne Begleitmusik mit dem Schlüsselwort ein: „die Angst“. In der nun erzeugten dramatischen Stimmung zählt er rasch die Elemente der Handlung auf: ein Dorf,

¹⁷ Im Islam gilt eine Heirat dann als ungültig, wenn die zukünftige Braut nicht um ihre Zustimmung gefragt wurde. Hiermit sollen die Mädchen vor Zwangsheirat geschützt werden.

das irgendwo ist, eine Zeit, die irgendwann ist, und eine Geschichte, die sich vielleicht und vielleicht auch nicht abgespielt hat.

Baligh Hamdi¹⁸ benutzte die typischen Folklorerhythmen, um die dramatischen Verse Abderrahman al Abnudis zu vertonen. Ohne sie zu kopieren, ergänzte und verfremdete er sie mit seinen persönlichen künstlerischen Ideen. Zu den Chorgesängen kommt ab und zu ein un-aufdringliches Orchester, die gemeinsam die Funktion des Erzählers und des Kommentators übernehmen. Die Musik drückt die ganze Spannung und Tragödie aus; oft setzt sie mitten im Dialog ein, der daraufhin ausgeblendet wird. Die Leitmotive wiederholen sich; da ist ein wilder Rhythmus, wenn der alte und später auch der junge Atris befehlen, zu brandschatzen und zu morden, da ist das zarte, bemitleidende *ya aaini aal waled* (= mein armer Junge), wenn Atris oder Fuada sich an die Jugend und den verlorenen Traum von der Liebe erinnern, und da ist der Hochzeitsmarsch, der freudig zwei Liebende begleitet und zu dem sich, als der Bräutigam von Atris ermordet wird, eine seltsam melancholische Melodie gesellt und ihn so zum Trauermarsch verwandelt.

Die Würde des Bauern

Bereits in seinen allerersten Filmen hatte sich Youssef Chahine den Nöten und Zwängen der ägyptischen Landbevölkerung gewidmet. Doch während ›Sohn des Nils‹ und ›Kampf im Tal‹ – obwohl in den frühen fünfziger Jahren revolutionär – noch den Nachgeschmack des Unausgegorenen hinterließen, brachte der Regisseur die Darstellung des Lebens auf dem Lande 1968 zur Vollendung. ›Die Erde‹ (D: Hassan Fuad, Youssef Chahine; K: Abdelhalim Nasr, 1968) war gewiß der reifste ägyptische Film zu diesem Thema, der zudem Youssef Chahine in ganz Ägypten und gerade bei den Helden des Films, den Fellachen, berühmt machen sollte. Der Städter Youssef Chahine schaffte es

¹⁸ Geboren 1930. Als junger, unbekannter Komponist begann Baligh Hamdi eine steile Karriere mit dem Lied ›Die Liebe, von der du sprichst‹ für Um Kulthum. Nach dieser ersten, im traditionellen Stil geschriebenen Komposition gelang es ihm, Abdehalim Hafez, Shadia und Afaf Radi und Ende der sechziger Jahre auch die konservative Um Kulthum von einer neuen Liedform, die sich vor allem durch einen neuen Rhythmus der *Tabla* und den Einsatz moderner Instrumente (Saxophon, elektrische Orgel) auszeichnete, zu überzeugen. Nach ›Ein bißchen Angst‹ schrieb er noch im selben Jahr die Lieder für einen weiteren, diesmal kommerziellen Film, Hussein Kamals ›Mein Vater auf dem Baum‹.

als einziger, die Bauern so natürlich zu zeigen, daß sich Ägyptens Landbevölkerung zum ersten Mal mit ihnen identifizieren konnte. Er, den viele Kritiker als zu europäisiert bezeichnen, machte Schluß damit, die Bauern als lächerlich, zurückgeblieben, unbeholfen und exotisch darzustellen, wie alle anderen Bauernfilme. Das Sprachproblem löste er, indem er die Handlung in ein Dorf in die Nähe von Kairo verlegte, wo der Dialekt dem der Hauptstadt stark ähnelt. Auch seine Bauern leiden und haben Sorgen, doch wußte der Regisseur Übertreibungen zu vermeiden. Trotz des großen Themas und der bewußt episch angelegten Darstellung bewahrte Youssef Chahine Menschlichkeit. So finden neben der sich entwickelnden Tragik Dutzende von kleinen Geschichten statt; da wird geflirtet, gelacht, gehändelt – das Leben findet statt – wie in Wirklichkeit und nicht wie im Film.

Außerdem wählte Youssef Chahine eine der bestmöglichen Vorlagen überhaupt, nämlich den gleichnamigen Roman von Abderrahman ash-Sharqawi. Der Schriftsteller machte bereits in der Einleitung klar, worauf er hinaus wollte: nicht auf eine Autobiographie und nicht auf einen einfachen Roman, sondern die Beschreibung des Lebens derer, mit denen er vor zwanzig Jahren zusammengelebt hat. Als Abderrahman ash-Sharqawi 1954 sein Buch veröffentlichte, galt er als progressiver Schriftsteller, Dichter und Journalist. Er gehörte nicht zu den Großen, doch *›Die Erde‹* verschaffte ihm ein gewisses Renommee. Youssef Chahine¹⁹ sagt über ihn: „Abderrahman ist eine Persönlichkeit, ein orientalischer Poet, romantisch zuweilen, der aber auch Wahrheiten wie Ohrfeigen austeilten kann. Er hat großen Einfluß auf unsere Gesellschaft und Literatur, weil er gut schreibt, politisches Bewußtsein hat und voraussieht. Außerdem ist er ein echter ägyptischer Bauer, und die Realität, die er in *›Die Erde‹* beschreibt, hat er selbst erlebt. Von daher stammt dieser Naturalismus, dieser Geruch nach Erde und Schlamm. Wir haben den Film in Abderrahmans Dorf gedreht, mit einigen seiner Verwandten; alle Hintergrundpersonen stammen aus dem Dorf. Aber aus einem dichten Roman mußten wir eine Filmstruktur und eine dramatische Synthese schaffen. Mit Hassan Fuad²⁰ und Abderrahmans Mitarbeit habe ich zunächst

¹⁹ Zitat aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

²⁰ 1926–1985. Hassan Fuad war sowohl ein berühmter Maler als auch ein bekannter Journalist. Er war Direktor des „Nationalen Zentrums für den Kurzfilm“ und arbeitete als künstlerischer Berater für das Magazin *›Rose al Youssef‹*. Für *›Die Erde‹* schrieb er gemeinsam mit dem Regisseur das Dreh-

100 Seiten herauskristallisiert und dann die Bedeutung der Ereignisse, dieses Lebens in Bilder umgesetzt. Wie erleben die Dorfbewohner den Einfluß der politischen und sozialen Kräfte, wie spiegeln sich Gegensätze und Einflüsse in den Charakteren wider, und wozu dient die Einheit der Bewohner, die doch politisch gespalten sind? Das sind die Fragen des Films.“

Die Bauern des Films *›Die Erde‹* sind aktive Persönlichkeiten, die bereit sind, bis zum letzten gegen die Enteignung ihres Bodens zu kämpfen. Landbesitz ist Ansehen und vor allem Würde. Ohne sie ist man nackt, wie der junge Bauer Abdelhadi dem armen, landlosen Beduinen Elwani erklärt. Ohne sie ist man ganz und gar den Launen der reichen Feudalherren ausgeliefert. Für den Kleinbauern der Feudalgesellschaft ist ein Stückchen Land, und ist es noch so klein, das Höchstmaß an Freiheit und Sicherheit, das er sich vorstellen kann. Diese Erkenntnis hat er nicht aus irgendeiner Romantik heraus gewonnen, sondern aus der jahrhundertelangen Erfahrung der Ausbeutung. Abu Swelam, ein älterer, wegen seiner Gradheit beliebter Bauer, und der junge Abdelhadi, der Abu Swelams Tochter Wassifa heiraten will, sind der Überzeugung, daß sie nichts außer ihrer Würde zu verlieren haben. Als der Beschuß ausgerufen wird, daß nur fünf statt zehn Tage bewässert werden darf,²¹ sind sie entschlossen zu kämpfen, da die Erde, dieses kostbare Gut, nicht austrocknen darf. Kein anderer ägyptischer Filmemacher hat die Erde, ihre Schönheit und Sinnlichkeit so deutlich gezeichnet wie Yussef Chahine. Die Kamera gleitet über das weite, flache Land, die hohen Palmen, die unzähligen Bewässerungsgräben, die blendendweiße Baumwolle, den feucht-glänzenden Lehm. Yussef Chahine macht immer richtiges Kino; das ist die Lektion, die er vom amerikanischen Kino²² bekommen hat. Trotz aller Ernsthaftigkeit der Thematik bleiben seine Filme ein Augenschmaus.

Im Dorf herrschen Spannungen, die dann zum Konflikt werden, buch und die Dialoge. Er schrieb auch die Drehbücher für mehrere Fernsehserien.

²¹ Yussef Chahine führt die Gründe für den Erlaß nicht weiter aus. Im Laufe des Films wird jedoch klar, daß die Feudalherren gegenüber den Kleinbauern auch in bezug auf die Bewässerung bevorzugt werden. Die verfügbare Wassermenge hängt ausschließlich von den Regenfällen in Äthiopien und im Sudan ab.

²² Yussef Chahine war in seiner Jugend ein großer Verehrer des amerikanischen Kinos. Außerdem machte er eine zweijährige Schauspielausbildung am „Pasadena Playhouse“ (Kalifornien).

wenn es darum geht, sich zu stellen, Farbe zu bekennen. Weil das Wasser knapp wird, will der Bauer Diab sein Feld als erster bewässern, obwohl er noch nicht an der Reihe ist. Eine rasende Schlägerei bricht aus, bis eine Frau, deren Büffelkuh in den Brunnen gefallen ist, um Hilfe schreit. Die kämpfenden Bauern kommen schlagartig zur Besinnung und arbeiten mit großer Sorgfalt und Hingabe zusammen, um das Tier zu retten. Die Bewässerung geht nun nach dem alten Plan weiter; die für das ägyptische Dorfleben typische Solidarität hat die Oberhand behalten. Danach beschließen die Männer, entgegen dem Verbot doch zehn Tage zu bewässern und gleichzeitig mit Hilfe des einzigen Gebildeten im Dorf, des Lehrers Mohammad Effendi, eine Petition an den Ministerpräsidenten zu schreiben.

Nicht ohne Grund hat Abderrahman ash-Sharqauwi die Handlung seines Romans in die frühen dreißiger Jahre plaziert. Der damalige Ministerpräsident Sidqi Pascha galt als einer der brutalsten der modernen ägyptischen Geschichte, der jeden Kritiker, jeden Aufmüpfigen rücksichtslos einsperren ließ. Abu Swelam, Abdelhadi, Diab und mehrere andere Bauern, die die Schütze geöffnet haben, kommen ins Gefängnis und werden gefoltert.

Unterdessen hat Mohammad Effendi gemeinsam mit dem korrupten Dorfgeschulzen die Petition dem benachbarten Großgrundbesitzer Mahmud Bey²³ vorgelegt, der sie an den Minister weiterleiten soll. Doch Mahmud Bey hat andere Pläne; er will seinen Palast durch eine moderne Straße mit der Kreisstadt verbinden und benutzt die Gelegenheit, um die ursprüngliche Petition für verbesserte Bewässerungsmöglichkeiten in eine Petition für den Straßenbau, der unweigerlich das Land der Bauern zerstören muß, umzuändern. Der Lehrer Mohammad Effendi, der einzige, der lesen und schreiben kann und doch nichts versteht, läßt sich täuschen. Kein Film, in dem Yussef Chahine nicht den „Intellektuellen“, den kleinen wie den großen, verhöhnt. Mohammad Effendi zeigt deutlich die Entfremdung des kleinen Intellektuellen von den Bauern, sein Dünkel und seine abgrundtiefe Dummheit, die ihn die Tricks der Mächtigen nicht verstehen läßt. Yussef Chahine kritisiert nicht Bildung und Wissen, sondern jenes Halbwissen, mit dem sich der gebildet Glaubende von seiner Klasse abgrenzt und sie im Stich läßt. Ahmad Hamdi spielt seine Blödheit und Heuchelei vollendet.

²³ Bey ist ein hoher türkischer Titel, der direkt dem Paschatitel folgt. Nasser schaffte alle Titel ab, aber in der Umgangssprache werden sie noch heute, oft auch scherhaft, gebraucht.

Als wir noch Männer waren

Der Straßenbau rückt näher. Scheich Hassuna ist aus Kairo gekommen, um den Seinen beizustehen. Er hat mit Abu Swelam 1919 gegen die englischen Besatzer gekämpft, bei dieser Revolution, bei der die benachteiligte Landbevölkerung und die verarmten Massen der Städte die treibenden Kräfte waren. In seinem zum Klassiker gewordenen Monolog erinnert Abu Swelam traurig an die gemeinsamen Schlachten, die gemeinsamen Kämpfe, „als wir noch Männer waren“. Jetzt, befürchtet er, würden Profitdenken und Opportunismus siegen.

Der Schauspieler Mahmud al Meligi, der bisher auf die Rolle des Bösewichts fixiert wurde, bekam als ‘Abu Swelam’ im Alter von 58 Jahren endlich die Möglichkeit, sein Genie zu verwirklichen. Er brach mit der traditionell spöttischen Darstellung des mal verschlossen-heimtückischen, mal blöden Fellachen, ohne einen „modernen“, intellektuellen Bauern zu kreieren. Mit seiner für ihn typischen Sparsamkeit der Gesten, ausdrucksvollen Augen und ebensolcher Stimme schuf er auf der Leinwand den Mann vom Dorf, wie er ist: einfach, weise, zutiefst konservativ und bereit, für seine Ehre zu kämpfen. Er zerstörte den Mythos vom gehorsamen Ägypter, der die zahlreichen Besetzungen seines Landes und die vielen Fremdherrscher stumm ertragen hat. Bereits gegen die Franzosen wurde 1798 auf dem Land kräftig revoltiert, woraufhin die Besatzer vor allem im Delta mehrere Dörfer in Brand setzten. Ähnliche Aufstände fanden später unter Chedive Ismail statt, der durch seine enorme Bautätigkeit das Land in große Schulden stürzte und Ägypten den Engländern öffnete. So mußte die Revolte von *Abu Tig* (bei Assiut) von schwerer Artillerie niedergekämpft werden, um die Landbevölkerung zur Ruhe zu bringen.²⁴ Während der Revolution von 1919 schließlich kämpften Bauern gemeinsam mit Studenten, Arbeitern und Beamten in bisher nicht dagewesenen Maße gegen die englische Besatzungsmacht.

In den dreißiger Jahren, während denen Yussef Chahines Film spielt, erreichten Elend und Armut der Landbevölkerung einen traurigen Höhepunkt. Die Beschlagnahmung der Felder für den Luxus einer Privatstraße für Mahmud Bey ist durchaus keine Erfindung, sondern nur eins von vielen Beispielen für die Enteignung der Kleinbauern. Yussef Chahine hat eine ausgesprochen drastische Darstellung des Großgrundbesitzers gewählt: Mahmud Bey sind alle Mittel recht, um sein Projekt zu verwirklichen, die Not der Bauern versteht

²⁴ Nach Mahmoud Hussein: *La lutte de classe en Egypte de 1945 à 1968*.

er nicht, sein Pinscher und seine Gäste gehen ihm über alles. Wer die ägyptische Großbourgeoisie erlebt hat, die teilweise noch heute unter der Glasglocke des Wohlstands und des Snobismus lebt, dem erscheint Mahmud Beys Weltfremdheit keineswegs übertrieben.

Abu Swelam und Abdelhadi sind realistisch genug, um zu verstehen, daß sie keine Chancen haben. Aber sie sind sich bewußt, daß ein Nachgeben ein Verrat an ihrem Ehrbegriff bedeuten würde. Anders denken die, die die Kleinbourgeoisie vertreten, nicht direkt von der Landenteignung betroffen sind oder sich mit den herrschenden Mächten zu arrangieren wissen. Scheich Hassuna, der so vehement versprochen hat, sich auf die Seite der Bauern zu stellen, vergißt seinen Vorsatz, als er Mahmud Bey gegenübersteht. Der erklärt ihm, sein Land werde nicht berührt werden – man könne die Straße auch in Schlangenlinien bauen... Der Lebensmittelhändler Yussef, der gute Geschäfte mit den Straßenbauarbeitern und der den Bau überwachenden Polizeigarde macht, entschuldigt seinen Opportunismus damit, daß er alleinstehend ist, keinen Sohn hat, der im Alter für ihn sorgen wird. Die ganz Armen, die Landlosen, die beim Straßenbau etwas Geld verdienen wollten, sind die einzigen, die den Mut haben, Abu Swelam spontan bei seiner letzten – verbotenen – Baumwollernte vor der Einebnung zu helfen.

Die Schlußszene prägt sich unweigerlich jedem ein, der den Film gesehen hat: um den Widerstand endgültig zu brechen, kommt der Polizeipräfekt mit der Armee auf Abu Swelams Feld, wo die Baumwollernte in vollem Gange ist. Er läßt den aufrechten Bauern mit den Füßen an sein Pferd binden und galoppiert davon: mit blutüberströmten Händen krallt sich der zu Tode geschleifte alte Mann an den Baumwollpflanzen, an der Erde fest... Bewußt hat Yussef Chahine ein klareres und negativeres Ende als das des Romans gewählt. Dort wird das Problem gelöst, die Bauern werden nicht enteignet. Abderrahman ash-Sharqawi hat seinen Roman 1954 geschrieben und wollte auf die erste Agrarreform der neuen Regierung nach der Julirevolution von 1952 hinweisen. Yussef Chahine erinnerte hingegen an die Realität der dreißiger Jahre, die nie auf Seiten der Kleinbauern war, aber auch an die Schwierigkeit, die Landenteignung wirklich durchzusetzen und den Kleinbauern ihr Recht zu geben.

›Die Mumie‹

Ein Kultfilm

In der Schlußszene von ›Die Mumie‹ (D: Shadi Abdessalam; K: Abdelaiz Fahmi, 1969) bewegt sich ein unendlich langer Zug langsam den Berg hinunter: vierzig Sarkophage werden von Arbeitern zum Schiff getragen, das die kostbare Entdeckung nach Kairo bringen soll. Der Stammesälteste befiehlt aus dem Versteck heraus den Angriff. Doch die Jungen – ergriffen und fassungslos – fragen: „Das war unser Brot? Die Toten?“ Plötzlich verstehen sie, wovon ihr Stamm, die Horabat, jahrhundertelang in der Öde und Einsamkeit am Westufer Thebens gelebt hat.

Der Regisseur Shadi Abdessalam hatte die Idee zu seinem Klassiker einem Bericht des Ägyptologen Gaston Maspéro entnommen. Der hatte 1881 eine Expedition nach Luxor geleitet, nachdem auf dem Schwarzmarkt immer wieder Schätze aus Gräbern von Pharaonen der 20. Dynastie aufgetaucht waren, die man bisher noch nicht lokalisiert hatte. In diese versteckten Gräber hatten treue Priester die Mumien von vierzig Pharaonen überführt, nachdem deren goldene Sarkophage von Grabräubern gestohlen worden waren. Dort ruhten sie fast 3000 Jahre lang, bis ein armer, des Lesens und Schreibens unkundiger Stamm sie entdeckte und nun jahrzehntelang Stück für Stück der Grabschätze verkaufte.

Shadi Abdessalam wollte genau diese Tragödie aufzeigen, die ihn so sehr an die des heutigen Ägyptens erinnerte. Die uralte ägyptische Kultur ist nur für die wenigsten Ägypter verständlich und einsehbar. Sie markiert die tiefen Gräben in Ägyptens Gesellschaft. Die Ägyptologen, die nach Luxor reisen, um das Geheimnis der verschollenen Königsmumien zu ergründen, sind *Effendis* mit *Tarbush*¹ und Anzug; die Horabat hingegen einfache *Saëda*², Oberägypter in *Jella-*

¹ Der *Tarbush* ist der türkische Fes und symbolisierte in Ägypten lange Stand und Bildung. Er kam erst unter Nasser außer Mode.

² Plural von *Saïdi*. Er ist im allgemeinen dunkler als der Unterägypter, der

*beiya*³ und Turban, die zwar den Standort der Gräber kennen, aber weder die Hieroglyphen lesen können noch um die Bedeutung der Grabbeigaben wissen.

Selim, der Chef der Horabat, ist gerade begraben worden. Nun muß sein Bruder den beiden Söhnen Selims das strenggehütete Geheimnis anvertrauen. Über verschlungene Pfade, durch Höhlen und über die steilen Abhänge der nackten Bergwüste Luxors führt der Weg in die Grabhöhle der vergessenen Pharaonen. „Ihr seid nur Sandkörner in dieser Wüste“, warnt der Onkel seine Neffen. Sie wohnen der groben Zerstörung einer Mumie bei. Aus ihrer Brust reißt der Onkel ein zum Verkauf bestimmtes Medaillon. Schockiert droht der älteste Sohn Selims das Geheimnis zu verraten. Er fühlt sich als Opfer einer doppelten Moral, die ihm vordergründig stets Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit als Leitbilder vermittelt hatte und nun Leichname schändet, die vielleicht seine Vorfahren waren.

Der junge Mann wird von seinen Angehörigen ermordet. Wanis, sein jüngerer Bruder, irrt zwischen den Tempelruinen umher. Seine Odyssee ist auch ein Nachdenken über das Erwachsenwerden, den Generationenkonflikt, die Bedeutung von Tradition und Macht. Und die traditionelle Autorität, die Wanis dadurch erwirbt, daß er in die Grabplünderei eingeweiht wird, gerät in Konflikt mit seiner Entdeckung der historischen Kontinuität des Niltals. Zeit und seine eigene Verflechtung in eine gewaltige Geschichte werden ihm erst durch die Ankunft der Ägyptologen bewußt – eine Erfahrung, die sein Vater noch nicht machen konnte.

Die Stimmung einer klassischen Tragödie durchzieht den ganzen Film. Dazu trägt das Hocharabisch bei, das konsequent von den *Ef-fendis* und den Horabat gesprochen wird. Alle wirken ernst, still und ungemein vertieft in ihr Sein. Shadi Abdessalam⁴ war der Ansicht, daß er den tiefen Graben zwischen dem oberägyptischen Stamm und den gebildeten Ägyptologen aus Kairo nicht durch Betonung der Dialektunterschiede oder der Überzeichnung der Hautfarbe klischehaft un-

sich viel stärker mit griechischem, syrischem und türkischem Blut vermischt hat. Sein Dialekt ist schwerfälliger und gilt als weniger fein als die agile Kai-roer Mundart. Im allgemeinen haben die Oberägypter einen ähnlichen Ruf wie in Deutschland die Ostfriesen.

³ Die *Jellabeiya* ist das traditionelle, lange, kleidartige Gewand für Männer und Frauen.

⁴ Nach einem Interview von Guy Hennebelle mit dem Regisseur, veröffentlicht in *La Revue littéraire et artistique* (1979, Nr. 20).

terstreichen sollte. Er geht hierin gegen den Trend der fünfziger und sechziger Jahre an, den ausgeprägten ägyptischen Dialekt in Literatur und Theater zu integrieren. Die großartige Stille des Films (Nadia Lotfi, der einzige mitwirkende Star, spricht kein einziges Wort), die langen, photoartigen Sequenzen, die nur ein unablässiger blasender Wind bewegt, und die vielen Szenen, in denen die Anordnung der Personen stark an die Bildkomposition der griechischen Tragödie erinnert, kontrastieren zu jedem anderen ägyptischen Film. Gerade die Ernsthaftigkeit war nach Ansicht des Filmemachers eine typische Eigenschaft der Oberägypter und nicht das Lachen und Witzereißen, wie man es aus anderen Filmen kennt; ebenso ihre große Würde, die in der strengen klassischen Sprache und in den vielen pharaonischen Textzitaten, die Shadi leicht und fließend eingewoben hat, ihr wahres Medium findet.

Wanis entschließt sich, sein Geheimnis preiszugeben. Danach bleibt er allein; abgeschnitten von seiner Vergangenheit, ohne Familie und Einkünfte. Die benachbarten Bauern sind für ihn Fremde, ebenso wie die Wissenschaftler, die trotz ihrer Kenntnis der toten Sprache unfähig sind, die Brücke zur einfachen Bevölkerung von heute zu schlagen. So holen sie schnell und heimlich, in ständiger Angst vor einem Angriff der Horabat, die vierzig Sarkophage. Der massive Einsatz einer Polizei, die den Mächtigen dient, unterstreicht die große Entfremdung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Stadt und Land.

Shadi Abdessalam bereitete sich jahrelang auf seinen ersten Film vor. Jede Aufnahme war sowohl in bezug auf die Lichtverhältnisse, die Wirkung der Tempelruinen, der Lehmhäuser, der Figuren in der kargen Landschaft im einzelnen vorbereitet. Der Architekt Shadi Abdessalam baute seine Bilder, eines schöner und kräftiger als das andere und in ihrer Vollkommenheit ohne weiteres für sich allein stehend. Doch ihre Schönheit ist nie Selbstzweck, sondern immer Ausdruck der Tragödie. Diese Spannung macht die Bilder so ergreifend: das Begräbnis des alten Selim, die schwarzverhüllten Frauen, der alte Dampfer, der fast surreal die Wüste durchschneidet, Wanis, der diagonal dem Kamm einer Sanddüne folgt und so das Bild durchquert; die Sarkophage, die – unerhörtes Ereignis – ihre Grabhöhle verlassen und auf dünnen Menschenbeinen auf das Schiff, Symbol der Technik und der Fremde, getragen werden.

Shadi Abdessalam hatte bereits während der Dreharbeiten unter der schwerfälligen Bürokratie gelitten. Die „Allgemeine Ägyptische Filmorganisation“, die ihm nur dank einer persönlichen Intervention

des italienischen Regisseurs Roberto Rossellini⁵ die notwendigen Mittel bewilligte, fand für diesen außergewöhnlichen Film immer weniger Verständnis. Sie hielt ihn für einen Flop und zögerte seine offizielle Aufführung bis 1975 hinaus. In Ägypten wurde *›Die Mumie‹* kein Erfolg. Das lag vor allem an der mangelnden Werbung. Die Medien beachteten den Film bei seiner Uraufführung in einem einzigen (Drittklass-)Saal kaum. Das Publikum war auf einen durchgehend hocharabisch gesprochenen, sehr ästhetischen Film, der zudem tief in die Psyche drang, nicht vorbereitet. In Europa erhielt *›Die Mumie‹* bereits ab 1970 wichtige Preise (Mostra, Hyères) sowie auch in Tunesien (Karthago) und gilt bis heute für viele Kritiker als einer der besten arabischen Filme.

Shadis Bewunderer, aber auch diejenigen, die seine stolze Gelassenheit weniger schätzten, nannten ihn oft „den Einfilmemacher“. Tatsächlich ist *›Die Mumie‹* Shadis einziger Spielfilm geblieben. Ein Jahr nach der Fertigstellung von *›Die Mumie‹* drehte er den Kurzfilm *›Der beredte Bauer‹*. Ein Bauer wird auf dem Weg zum Markt von den Soldaten des Pharaos überfallen und ausgeraubt. Daraufhin begibt sich der Bauer zum Pharao und klagt ihm wortreich sein Leid. Der Pharao ist erstaunt und begeistert über die Redegewandtheit seines Untertanen. Er glaubt ihm, beschenkt ihn reichlich und bestraft die Soldaten. Das Drehbuch fußt auf einer 4000 Jahre alten Papyrusrolle. Auch in diesem Film wird ausschließlich Hocharabisch gesprochen. Es folgten weitere Kurzfilme, doch sein großes Projekt *›Echnaton‹* konnte der Regisseur nicht mehr verwirklichen. Obwohl er es lange und genau vorbereitet hatte, konnte er bis zu seinem Tode im Jahre 1986 keinen Produzenten finden.

⁵ Shadi Abdessalam hatte von 1957–1967 als Requisiteur bei mehreren ausländischen Regisseuren gearbeitet. Bei Roberto Rossellinis Film *›Der Kampf des Menschen ums Überleben‹* (1967) war er künstlerischer Berater und Ko-Drehbuchautor.

Die Freiheit des Egos

Yussef Chahine

Ausprobieren der Genres

Yussef Chahine ist zweifellos der vielseitigste ägyptische Filmmacher und sein Werk das reichste des arabischen Filmschaffens. Der Regisseur hat sich von Anfang an mit unvergleichlichem Elan, Mut und Sensibilität in das Abenteuer Kino gestürzt. Sie wiegen seine wenigen schlechten Filme voll auf.

Knapp 24 Jahre alt, drehte Yussef Chahine 1950 seinen ersten Film. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Kalifornien und einer Schauspielausbildung am "Pasadena Playhouse" kehrte er 1949 nach Ägypten zurück und arbeitete als Regieassistent, bis ihm ein Pionier des ägyptischen Kinos, der Kameramann italienischer Herkunft Alvise Orfanelli, die Regie eines ersten Films ermöglichte. »Papa Amin« (D: Yussef Chahine, Ali az-Zorqani; K: Victor Antun, 1950) wies bereits die typischen Charakteristika der späteren Chahine-Filme auf. Mit einer reichen Symbolik, die mit Humor menschlich und lebensnah wird, erzählte der junge Regisseur eine Geschichte, die in ihrer eigenwilligen Mischung aus amerikanischer Technik und ägyptischer Lärmigkeit auch ein gutes Stück Vergangenheitsbewältigung beinhaltete.

„»Papa Amin« gehört unbedingt zu 'meinen' Filmen; ich erzähle darin von meinem Vater“, meint Yussef Chahine.¹ Hussein Riad spielt hier diese liebenswerte, aber schwache Vaterfigur, die ganz bestimmt von Yussef Chahines eigenem Vater inspiriert war – einem Anwalt und idealistischem Sozialist, der enttäuscht war vom Lauf der Welt und seiner eigenen Ohnmacht, die Dinge zu verändern. Auf seine Vision vom Vater kam Yussef Chahine in den siebziger Jahren immer wieder zusammen mit dem Schauspieler Mahmud al Meligi zurück. In »Die Rückkehr des verlorenen Sohnes« (1976) manifestiert sie sich als ein von Frau und Sohn gleichsam entmündigter alter Mann, der nur bei

¹ Dieses und alle folgenden Zitate stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus mehreren Interviews von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

seinem Enkel auf ein Echo stößt. In *›Alexandrien, warum?‹* (1978) spielt Mahmud al Meligi einen aufrechten Anwalt, der vor lauter Integrität seine Familie beinahe in den Ruin führt, während in *›Ein ägyptisches Märchen‹* (1982) der Vater auch hilfloser Ehemann ist, der nichts gegen die von seiner Frau arrangierte Geldheirat seiner Tochter mit einem zwanzig Jahre älteren Mann vermag.

Ungezwungen und neugierig probierte der junge Youssef Chahine alle Genres aus. In seinem zweiten Film *›Sohn des Nils‹* (nach dem Stück *›Nature Boy‹* von Grant Marshall; D: Neiruz Abdelmalek; K: Alvise Orfanelli, 1951) beschreibt der Regisseur einen jungen Bauern, der der Enge und dem Elend seines Dorfes entfliehen will und in der faszinierenden, aber korrupten Stadt hängenbleibt, bis er endlich zu seinen Wurzeln zurückfindet. Darauf folgte 1952 die Komödie *›Der Harlekin‹* und im selben Jahr der Musikfilm *›Die Dame des Zuges‹* mit der Sängerin Leila Murad. Einen ersten vagen sozial-kritischen Ansatz machte Youssef Chahine 1953 in *›Kampf im Tal‹* (D: Ali az-Zorqani; K: Ahmad Chorshid, 1953), wo er mit Faten Hamama und viel Melodramatik die Feudalherrschaft angriff. Für diesen Film entdeckte Youssef Chahine einen jungen unbekannten Schauspieler: Michael Shalhub, einen Alexandriner syrolibanesischer Herkunft, der, um Faten Hamama zu heiraten, zum Islam übertrat und den Namen Omar ash-Sherif annahm. Mit dem Paar Faten Hamama/Omar ash-Sherif drehte Youssef Chahine 1955 eine Milieustudie im Hafen von Alexandrien: *›Kampf im Hafen‹* (D: Youssef Chahine; K: Ahmad Chorshid, 1955). Später kritisiert wegen des rührseligen Aspekts der beiden Filme, hat Youssef Chahine zu Recht zu bedenken gegeben, daß Filmen auf dem Land und die Erwähnung des Feudalismus, der Not der Bauern und der Arbeiter in den frühen fünfziger Jahren eine Neuerung und Ausnahme gewesen seien. Tatsächlich wagten sich in diesen Jahren außer Youssef Chahine nur Salah Abu Seif mit *›Meister Hassan‹* (1952) und *›Der Kerl‹* (1956) und Taufiq Saleh mit *›Das Gäßchen Mahabil‹* (1955) an Ägyptens Realität.²

Es folgten Musikfilme mit dem guten Sänger, aber unbegabten Schauspieler Farid al Atrash und der charmanten Shadia; Dreigroschenfilme, wie Youssef Chahine sie später bezeichnete, die aber unerlässlich waren in der hochentwickelten Filmindustrie Ägyptens, die auf Verkäuflichkeit in der gesamten arabischen Welt ausgerichtet war und in der kritische Filme bisher Einzelinitiativen geblieben waren.

² Siehe auch die Kapitel *›Annäherung an den Alltag‹*, S. 44ff. und *›Sagen, was niemand hören soll – Taufiq Saleh‹*, S. 79f.

Weniger um in den übrigen arabischen Ländern bekannt zu werden – weshalb Salah Abu Seif sich in den sechziger Jahren auf die Verfilmung der sentimental Romane Ihssan Abdelquddus' spezialisierte –, sondern um zu überleben, drehte Yussef Chahine diese Auftragsfilme, in denen immer die Musik und die Liebe an erster Stelle stehen. Doch Yussef Chahine steht zu seinen ersten Musikfilmen, die zwar kitschig und anspruchslos sind, aber nicht grundsätzlich seiner Filmographie, in der er später häufig und auf ungewöhnliche Weise zur Musik greift, entgegenstehen.

Eine psychische Notwendigkeit

Sein späterer Assistent und Filmemacher Yussri Nassrallah hat ihn einmal gefragt, wie inmitten dieser bestellten Musikfilme und halbkritischen Melodramen 1958 ein Meisterwerk wie *›Hauptbahnhof‹* (D: Abdelhay Adib; K: Alvise Orfanelli) entstehen konnte. „Ich verstand nichts zu jener Zeit“, erklärte ihm Yussef Chahine³, „ich war ein Esel. *›Hauptbahnhof‹* habe ich genau wie die anderen Filme gemacht – mit mir selbst als Ausgangspunkt. *›Sohn des Nils‹* – das war meine unstillbare Lust, zu verreisen. Wie Ahmad in *›Kampf im Tal‹* war ich unsterblich in ein reiches Mädchen verliebt, und in *›Hauptbahnhof‹* wollte ich schreien, meinen ganzen Schmerz hinausbrüllen.“ Yussef Chahine beschloß 1958, dem Kairoer Hauptbahnhof, den er so gut von seinen regelmäßigen Reisen in seine Heimatstadt Alexandrien her kannte, einen ganzen Film zu widmen. Als er für die Hauptperson, einen schmächtigen, unsicheren Zeitungsverkäufer, keinen passenden Darsteller fand, besann er sich auf seine frühere Schauspiellust und wurde ein einmaliger, unvergesslicher Qenauwi.

Der ist gefangen in einem riesigen Bahnhof, auf dem er irgendwann hungrig und frierend gelandet ist und wo er zufällig eine bescheidene Arbeit bei einem Kioskbetreiber gefunden hat, die ihm weder erlaubt, in die Zukunft zu reisen, noch dahin zurückzukehren, von wo er gekommen ist: in eins der ärmlichen Dörfer am Nil. Qenauwi bleibt zur Passivität, zur Beobachtung verurteilt, weil ihm die finanziellen und menschlichen Mittel zur aktiven Teilnahme am Leben fehlen. Kairo, das macht Yussef Chahine ganz deutlich, ist nicht Alexandrien. Kairo ist fromm bis zur Rigidität, und Qenauwi ist sexuell frustriert. Auch *›Hauptbahnhof‹* sei er selbst, hat Yussef Chahine gesagt: „Ich wollte

³ Interview mit dem Regisseur in Cinémaction, Nr. 33.

mich befreien von meinen sexuellen Problemen... Dieser Film war eine psychische Notwendigkeit.“

Der Einzelgänger Qenauwi hinkt stotternd und mit hochgezogenen Schultern durch den Bahnhof, zerfressen von der Sehnsucht nach Glück und Liebe. Aus Illustrierten schneidet er Bilder halbnackter Frauen aus, heftet sie an die Wände seiner armseligen Behausung, liebkost sie, zersticht sie. Seine ungeheure Fähigkeit zu lieben ist dieselbe, die ihn versuchen läßt, die Limonadenverkäuferin Hannuma, die mit einem Träger verlobt ist und ihn unablässig provoziert, zu töten. Doch das ganze schreckliche Ausmaß seiner Verrücktheit wird erst zum Schluß deutlich, als Qenauwi Hannuma auf den Schienen mit einem langen Küchenmesser als Geisel festhält und sein Arbeitgeber, der Kioskbetreiber, ihm gut zuredet und verspricht, daß er sie bald, ja jetzt gleich heiraten werde und nur seine Arme ausbreiten solle, damit er ihm die Hochzeitskleider überstreifen könne... und schreiend wird ihm die Zwangsjacke angelegt.

Die feine Milieustudie, die so detailliert den Mikrokosmos des Hauptbahnhofs wiedergibt, verwandelt sich erst am Ende in einen Psychothriller, der das Thema Sexualität mit all seinen Problemen und Tabus direkt angeht. Erst die Verrücktheit Qenauwises erlaubte diese zugleich lyrische und kalte Beschreibung der Gewalt. Erst sie ermöglichte das Ausbrechen aus dem Schema des üblichen Melodramas. Und mit ihr konnte Yussef Chahine die Zensur umgehen und den ägyptischen Zuschauer auf ein Problem hinweisen, das ihn zutiefst angeht: Gewalt als Folge verdrängter Sexualität.

Technik aus den USA

Doch gerade die eindrücklich dargestellte Verrücktheit Qenauwises verhinderte den Erfolg des Films in Ägypten, und er konnte sich nur wenige Tage in einigen schlechten Sälen halten. In Europa galt ›Hauptbahnhof‹ dagegen bald als einer der besten arabischen Filme und wird bis heute häufig als Yussef Chahines Meisterwerk gezeigt. In ›Hauptbahnhof‹ wurde deutlich, wie tief Yussef Chahine Machart, Spannungsaufbau und die Schnelligkeit des amerikanischen Kinos beeinflußt haben. Yussef Chahine war als junger Schauspielschüler zwei Jahre in Amerika. Er erwähnt diese Zeit selten, und es sind keine Einzelheiten über seine dortige Ausbildung bekannt. Aber in seiner Autobiographie ›Alexandrien, warum?‹ (1978) ist Yahya-Yussef ein begeisterter Fan des amerikanischen Kinos, der keinen Film mit Fred

Astaire und Esther Williams ausläßt. Immer wieder hat der Regisseur die typischen Elemente des amerikanischen Unterhaltungsfilms in seine Werke, auch die ernsten, eingebaut. In seiner Liebe zur Komik, zum Slapstick, zur Show und zur Musik greift er oft amerikanische Muster auf. In *›Hauptbahnhof‹* beeinflußten sie Machart und Struktur so stark, daß dem Film trotz der Bahnhofsatmosphäre und der „Typen“ ein eigentlich ägyptisches Flair fehlt.

Stillstand und Transgression

*›Jamila, die Algerierin‹*⁴ (D: Nagib Mahfuz, Ali az-Zorqani; K: Abdelaziz Fahmy, 1958) widmete Yussef Chahine ganz dem Freiheitskampf der kolonisierten Länder und dem Kampf gegen den Imperialismus. Produziert und gut interpretiert von der ägyptischen Schauspielerin Magda, erzählt der Film die Geschichte von Jamila Buhred, einer militanten Nationalistin, die wegen eines Attentats auf ein Café in Algier von den Franzosen eingesperrt und gefoltert wurde. Der Film fand ein enormes Echo in der arabischen und islamischen Welt.

Nach *›Hauptbahnhof‹* und *›Jamila‹* begann Yussef Chahines „schwarze Phase“, wie der Regisseur die Zeit zwischen 1959 und 1961 bezeichnet, in der er vier „Schnulzen“ ohne filmisches Interesse drehte, die „man vergessen solle“ und die „zu den schlechtesten Filmen der Geschichte gehören“. Hiermit übertreibt Yussef Chahine, doch *›Liebe auf ewig‹*, *›In deinen Händen‹*, *›Ruf der Liebenden‹* und *›Ein Mann in meinem Leben‹* gehören zu seinen schwächsten Werken, in denen sich weder sein filmisches Können noch seine geistige und psychische Tiefe manifestieren. Es waren Melodramen und Komödien der schlimmen Sorte, die Yussef Chahine aus einer neuen Unsicherheit heraus drehte, die der Mißerfolg von *›Hauptbahnhof‹* mit sich gebracht hatte.

Durch den Tod des Regisseurs Ezzedin Zulfaqqar erhielt Yussef Chahine die Möglichkeit, seinen ersten historischen Film *›Saladin‹*⁵ zu machen. Ein Jahr später drehte er das euphorische Werk *›Morgen-dämmerung eines neuen Tages‹* (D: Samir Nasri; K: Abdelaziz Fahmi, 1964), in dem er eine der Nebenrollen spielt. Noch ganz von der Begei-

⁴ Siehe auch das Kapitel *›Die Geschichte muß neu geschrieben werden‹*, S. 73.

⁵ Siehe auch das Kapitel *›Die Geschichte muß neu geschrieben werden‹*, S. 73f.

sterung für die rasanten sozialen und politischen Veränderungen im jungen sozialistischen Staat geprägt, setzt er sich mit den Problemen der großbürgerlichen und der aristokratischen Klassen auseinander, die, obwohl verarmt und isoliert, unbedingt ihren früheren Lebensstil beibehalten wollen. Die vornehme fünfundvierzigjährige Nayla verliebt sich in den viel jüngeren, armen Studenten Tareq, der sie rasch von den Vorteilen des Nasserismus und der ehrlichen Arbeit überzeugt. Die Szenen ihrer gemeinsamen Besuche der Stahlfabrik und ihrer funkensprühenden Hochöfen in *Heluan*, des Kairo-Turms (2600 Stufen) und der ärmeren, aber lebensfrohen Viertel erinnern stark an sozialistische Propagandafilme. Doch die Realität holt Nayla ein, die Eifersucht auf eine junge Freundin Tareqs zerfrißt sie, und bei ihrer Arbeit in einer Zeitung als Übersetzerin fühlt sie sich immer wieder in ihrem Stolz gedemütigt.

In ›Morgendämmerung eines neuen Tages‹ bestechen die ungewöhnlichen Luftaufnahmen von Kairo (1964) mehr als die Aufrollung der Probleme der Großbourgeoisie und ihrer Entwicklung nach der Revolution. Das Melodrama hat seinen Höhepunkt in der Schlußszene, in der sich Nayla endgültig von Tareq verabschiedet, weil sie erkannt hat, daß ihre Liebe zu einem zweiundzwanzigjährigen Studenten – und sei sie noch so leidenschaftlich – illusorisch bleiben muß. Tareq soll zum Studium der Atomphysik nach Deutschland reisen und möchte, daß Nayla ihn begleitet. Doch als sie am Bahnsteig den armen kleinen Waisenjungen stehen sieht, den sie ab und an betreut hat, entschließt sie sich, in Ägypten zu bleiben. Sie weiß nun, wo ihre Zukunft ist.

Filmen im Exil

„Wegen unüberwindlicher Probleme mit der Bürokratie“ setzte sich Youssef Chahine 1965 in den Libanon ab. „Die Allgemeine Ägyptische Filmorganisation“ hatte sich ab 1961 in der Produktion zu engagieren begonnen, womit sie einerseits den kritischen, ambitionierten Film finanziell förderte, ihn andererseits durch das Unverständnis der Beamten behinderte. Auch der Regisseur Henry Barakat reiste zu dieser Zeit nach Beirut und der Filmemacher Taufiq Saleh einige Jahre später nach Syrien.

Beirut war damals das Filmverteilungszentrum für die gesamte arabische Welt, und Youssef Chahine fand rasch Arbeit. Er drehte die hinreißende Musikkomödie ›Der Ringverkäufer‹ (1965, mit den Komponisten und Autoren „Die Rahbani-Brüder“) mit der großen libane-

sischen Sängerin Fairuz und 1967 ›Goldener Sand‹, der in seiner Mitlemmäßigkeit an Yussef Chahines schwarze Phase anschloß. Schon nach wenigen Jahren kehrte der Filmemacher nach Ägypten zurück, „dem einzigen Land, wo ich wirklich arbeiten kann. Außerhalb von Ägypten merkte ich, daß ich ein Wahlägypter bin.“⁶

Mit der „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation“ und der Regierung der ehemaligen Sowjetunion drehte Yussef Chahine im Sommer 1967 nach seiner Rückkehr aus dem Libanon ›Die Leute und der Nil‹ (D: Hassan Fuad, Nicolai Vikroski; K: Abdelaziz Fahmi, Peter Tisko, 1968–1970), den die Produzenten von vornherein als einen epischen Lobgesang auf den Bau des Assuanstaudamms konzipiert hatten. Doch Yussef Chahine machte daraus eine Hymne auf den Menschen und erwähnte – trotz seiner Begeisterung – die Probleme, die der gigantische Bau stellte. Die Darstellung der nun landlosen Nubier und der einsamen russischen Ehefrauen und die Abwesenheit der großen Stars mißfiel sowohl der ägyptischen als auch der damaligen sowjetischen Regierung, und Yussef Chahine mußte eine zweite Version drehen. Die erste blieb zwanzig Jahre lang in der «Cinémathèque française» und durfte erst nach der überraschenden Rehabilitierung Yussef Chahines im eigenen Land 1989 am Kairoer Filmfestival gezeigt werden.

Ablösung und Koproduktion

Von seinem folgenden Film ›Die Erde‹⁷ (D: Hassan Fuad; K: Abdelhalim Nasr, 1968) meint der Regisseur, daß es ein sehr viel kämpferischer Film sei, als es den Anschein habe: „›Die Erde‹ ist eine Metapher des Unbehagens des Volkes an der Macht.“ Er war der erste ägyptische Film, der nach seiner Vorstellung 1969 in Cannes international Aufsehen erregte. Ein Jahr später erhielt Yussef Chahine beim „Filmfestival von Karthago“ den «Tanit d'or» für sein Gesamtwerk.

Dort hatte er auch seinen Film ›Die Wahl‹ (D: Yussef Chahine, Nagib Mahfuz; K: Ahmad Chorshid, 1970) vorgestellt, mit dem er seine kritische Debatte um das Versagen der Intellektuellen begann. Für sie steht hier der bekannte, mit einer schönen Frau verheiratete Schriftsteller Saiyed, der vor allem seine Beziehungen zur Regierung

⁶ Nach einem Interview von Yussri Nassrallah mit dem Regisseur, Cinémathèque, Nr. 33.

⁷ Siehe auch das Kapitel ›Auf dem Lande‹, S. 110 ff.



Abb. 19. Youssef Chahine und Hind Rostom in *›Hauptbahnhof‹* (1958, Regie: Youssef Chahine).

pflegt. Doch seine spannenden Geschichten stiehlt Saiyed dem einfachen Volk und den Nichtsnutzen, mit denen sein Zwillingsbruder Mahmud, ein morphium-, liebes- und lebenssüchtiger Bohémien, lebt. Als eine Leiche als die von einem der Zwillinge identifiziert wird, verdächtigt die Polizei automatisch Mahmud als den eifersüchtigen Mörder seines erfolgreichen Bruders. Seltsamerweise tauchen nach dem Mord immer noch beide Zwillingsbrüder, aber jeder für sich allein, in ihrem Milieu und mit ihrem gewohnten Verhalten, auf. Erst ein junger Polizist, der eher intuitiv als logisch vorgeht, deckt das wahre Geschehen auf: der Schriftsteller ist der Mörder und hat seinen Bruder Mahmud getötet. Auf diese Weise konnte der Intellektuelle aus seinem bürgerlichen Rahmen ausbrechen und in die Rolle des Bohémien schlüpfen, dem alle Ausschweifungen erlaubt sind und der nicht getrennt vom Volk lebt. Wie Qenauwi im *›Hauptbahnhof‹* (1958) wird der schizophrene Mörder am Schluß in der Zwangsjacke abgeführt. Doch der intellektuelle Verrückte ist perverser und erweckt nicht Mitleid wie der arme, frustrierte Zeitungsverkäufer.

Als 1971 die Produktionstätigkeit der „Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation“ abgebaut wurde, richtet Yussef Chahine mit der Hilfe Algeriens seine eigene Produktions- und Verleihfirma ein: „Misr International Film“, deren erster Film 1972 *›Der Spatz‹* war. Mit den Algeriern verband Yussef Chahine seit dem Film *›Jamila, die Algerierin‹* (1958) eine treue Freundschaft. Sie koproduzierten noch zwei weitere Filme: *›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹* (1976) und *›Alexandrien, warum?‹* (1978). „Misr International Film“ produziert und verleiht auch Filme anderer Regisseure, so zum Beispiel *›Der Wasserträger ist tot⁸‹* (1977) von Salah Abu Seif, *›Shafiq und Mitwalli‹* (1978) von Ali Badrachan und *›Der Advokat‹* (1984) von Ra’fat al Mihi.

Nach den ersten beiden Teilen seiner Autobiographien *›Alexandrien, warum?‹* und *›Ein ägyptisches Märchen‹* drehte Yussef Chahine 1985 seinen zweiten historischen Film *›Adieu Bonaparte⁹‹*. Diesmal waren es – dank der langjährigen freundschaftlichen Beziehungen mit Frankreichs Kulturminister Jack Lang – die Franzosen, die sich an eine erste Koproduktion mit dem Ägypter wagten.

Erst die algerische und später die französische Mitfinanzierung erlaubten dem eigenwilligen Filmemacher, seine politischen und autobiographischen Filme zu drehen. Ein guter ägyptischer Film wird normalerweise mit rund 500 000 Pfund, was etwa 250 000 DM entspricht, produziert. Fast die Hälfte davon geht an die Stars. Für Dekor und spezielle Effekte bleibt kaum etwas übrig. Yussef Chahines letzter Film, *›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹* (1990), wäre mit diesen Mitteln nicht machbar gewesen. Allein die historischen Szenen im Atelier des Bildhauers Sostritis, der die Statue von Alexander dem Großen aus Marmor meißeln soll, oder die des brennenden Schiffs des Kaisers Antonius kosteten je 80 000 DM.

Vielleicht ist es diese französische „Einmischung“, die seither in Ägypten Unwillen auslöst und immer wieder das Argument aufkommen läßt, Yussef Chahines Filme seien zu wenig ägyptisch. „Meine Filme sind die einzige wirklich ägyptischen“, meint hingegen Yussef Chahine, „die übrigen sind pseudoamerikanisch oder pseudofranzösisch, mit dem einzigen Unterschied, daß in ihnen die Schauspieler arabisch reden.“

Tatsächlich fragt man sich, was in dem *›Adieu Bonaparte‹* fol-

⁸ Siehe auch das Kapitel *›Ein Erwachen verpaßt seine Chance‹*, S. 179 ff.

⁹ Siehe auch das Kapitel *›Die Geschichte muß neu geschrieben werden‹*, S. 74 ff.

genden und ebenfalls mit Frankreich koproduzierten Film *›Der sechste Tag‹* (D: Yussef Chahine; K: Mohsin Nasr; 1986) noch ägyptischer sein könnte. Da ist der junge Affendresseur Okka, der die ganze Kraft und Verrücktheit einer mutigen, offenen und lebenssüchtigen Jugend verkörpert, da ist Saddiqa, die frustriert in ihrer bürgerlichen Moral verharrt und sich nicht dazu durchringen kann, vom zwanzig Jahre jüngeren Okka geliebt zu werden, und da finden sich ein brodelndes, kämpfendes Kairo und der Nil mit seinen langsam nach Alexandria segelnden Felluken. *›Der sechste Tag‹* spielt 1947, die Cholera ist ausgebrochen, und jeder versucht, seine kranken Angehörigen vor den englischen Soldaten zu verstecken, die sie in Quarantäne bringen wollen. Saddiqa lebt zusammen mit ihrem Enkel und ihrem gelähmten Mann, der behauptet, sie sei frigide, und selbst impotent ist. Dann lernt sie Okka kennen. Er und sein Affe sind ein wildes Paar, ständig auf der Suche nach Liebe und Leben. Okka verliebt sich in Saddiqa, erkennt in ihr eine Sensibilität und ein Verständnis, die den seinen gleichen. Bei seiner Uraufführung löste der Film viel Kritik bei den Muslimbrüdern aus. Sie hätten es lieber gesehen, daß die scheue Saddiqa sich wieder verschleiert und sich zurückbegibt in ihre Einsamkeit, anstatt sich von einem jungen Taugenichts befreien zu lassen. Saddiqa stellt auch den Bezug zur Gegenwart her: die ägyptische Frau hatte sich während des Unabhängigkeitskampfes und unter Nasser emanzipiert, beruflich wie gesellschaftlich. Warum, scheint Yussef Chahine zu fragen, verläßt sie heute plötzlich die Kraft, warum zieht sie sich wieder hinter den Schleier zurück?

Chronik eines Massakers und der Hoffnung

Yussef Chahine ist in seinem ersten wirklich politischen Film *›Der Spatz‹* (D: Yussef Chahine, Lotfi al Choly; K: Mustafa Iman, 1972) eine bewegende Schlußszene gelungen: eine Frau, Baheiya, stürzt auf die Straße und schreit: „Nein – nein – wir werden kämpfen – wir werden kämpfen!“ Die Leute, die eben noch alle vor den Fernsehern und Radios versammelt waren, um die Erklärung von Präsident Nasser zur Niederlage und seinem Abtritt anzuhören, reißen die Fenster auf, sehen die entschlossene Frau in der leeren Straße und rennen ihr nach. Die Straßen füllen sich, während die Polizei und die Partei sich fragen, wer da für wen kämpfen will. Müßte das Volk nicht rasen vor Wut, weinen vor Enttäuschung ob dieses schrecklichen Betruges? Sie sind die Kinder Nassers und wollen den Vater nicht gehen lassen.

Alles, nur das nicht. Hintergangen, betrogen, wollen sie das wahre Ausmaß der Katastrophe auch jetzt nicht wahrhaben.

Yussef Chahine wußte hiermit genau die Tragik einzufangen, die 1967 aus dem verlorenen Krieg viel mehr als eine Kriegsniederlage machte, und zeigte gleichzeitig das masochistische Festhalten an den Mißständen aus Angst vor dem bösen Erwachen. Nasser war der, der den Stolz der Ägypter unterstützt und gefördert hatte, der aus der Kolonie einen Staat, einen arabischen Staat gemacht hatte. Einen Staat mit einer Ideologie und dem Glauben an Fortschritt und Veränderung. Den sich entwickelnden Totalitarismus hatte man lange ignoriert oder sogar als für den jungen Staat als notwendig erachtet. Die Linken und die Intellektuellen und sogar die, die lange Zeit im Gefängnis verbracht hatten, waren jahrelang bereit gewesen, Nasser zu verteidigen und Abstriche an der Demokratie zu machen. Einen kritischen, aber gerechten Film über die Niederlage zu machen kam einem Tabubruch gleich. Versuchen zu verstehen, wer die eigentlichen Schuldigen an der Niederlage waren – abgesehen von den Israelis –, war ein Schlachten der heiligen Kuh. Gleichzeitig versuchte Yussef Chahine sich in einem neuen Stil. »Der Spatz« ist ein Schachtfilm, voller Rückblenden und winziger Einschübe, die das Erwähnte bebildern, klären, aufdecken, um rasch zur eigentlichen Handlung zurückzukehren. Keine eigentlichen Flashbacks, sondern vielmehr Anlehnungen an den Dialog, ermöglichen sie in der Wirklichkeit die Vorstellung des gerade gehörten Satzes. Das und Yussef Chahines übliches hohes Tempo machen »Der Spatz« zu einem seiner spannendsten, aber auch kompliziertesten Filme.

Während »Der Spatz« an der «Quinzaine des Réalisateurs» in Cannes ein positives Echo hatte, mißfiel er der ägyptischen Regierung um so mehr. Baheiyas Aufruf zum Kampf, von der ägyptischen Bevölkerung begeistert aufgenommen, mußte dem zögernden und noch nicht gefestigten Sadat höchst ungelegen kommen. So wurde der Film zwei Jahre lang verboten und dann geschnitten in einem Drittaklasskino gezeigt. Yussef Chahine meint: „Der große Bruch zwischen uns und den Herrschenden wurde erst 1967 nach dem verlorenen Krieg deutlich. Wir wollten weitermachen. Wir waren bereit zu kämpfen. Nasser hatte etwas, was kein anderer Führer der Welt hatte: Millionen Ägypter, die nach der größten Niederlage ihrer Geschichte auf die Straße gehen und ihn bitten zu bleiben. Aber er wollte es nicht glauben. Er hat seiner ‘Sozialistischen Union’ vertraut und sich mit ihr auf eine dunkle Konspiration eingelassen.“

Ausgangspunkt von ›Der Spatz‹ ist die Suche im *Saïd*, in Oberägypten nach Abu Chedr, dem Chef einer Verbrecherbande. Der junge Polizeileutnant Raouf ist von Kairo abkommandiert worden, um Abu Chedr zu fassen. Yussef, ein engagierter Journalist aus Kairo, spürt, daß der gesuchte Verbrecher nur die Spitze eines Eisbergs ist, und versucht den wahren Verbrechern auf die Spur zu kommen. Vor sechs Jahren ist hier im tiefen Ägypten eine Fabrik erstellt worden, die 6000 Leute beschäftigen könnte. Doch sie ist nie eingeweiht worden – eine typische Entwicklungsruiene. Seit einiger Zeit verschwinden Stück für Stück die Maschinen, und als der Wächter Mohammadein sich dem Abtransport widersetzen will, wird er noch am selben Tag umgebracht.

Der *Saïd* ist archaisch, beängstigend und unbegreiflich; der junge, sensible Städter Raouf vermeint bei seiner Suche nach Abu Chedr schrilles Gelächter und Schüsse zu hören, eilt verwirrt durch die staubigen Gäßchen, liegt schweißgebadet und einsam auf seinem Bett. Er erhält Unterstützung durch seinen Vater, den resoluten Polizeioberst Ismail, der beschließt, Abu Chedr so schnell wie möglich zu fassen. Von einer jungen Frau wird Polizeileutnant Raouf inständig gebeten, Scheich Ahmed zu kidnappen. Dieser hat vor zwanzig Jahren das Dorf verlassen, um sich an der islamischen *Azhar*-Universität zum Scheich ausbilden zu lassen, und ist nun zurückgekommen, um seinen Verwandten Mohammadein zu rächen. Falls sein Plan gelingt, wird er eine lebenslängliche Gefängnisstrafe erhalten. Raouf übertölpelt Scheich Ahmad in der Nacht, in der der Polizeitrupp auszieht, um Abu Chedr zu verhaften, und der Scheich ihn umbringen will. Raouf und Scheich Ahmad bleiben irgendwo in der Wildnis ohne Benzin stecken, während ein hoher Partefunktionär, Fuad Bey – der auch der Vater von Yussef ist –, von Kairo aus einen neuen Befehl durchgibt: Abu Chedr soll nicht verhaftet, sondern auf der Stelle erschossen werden.

Baheiya – die Mutter, die Liebe

Nachdem Abu Chedr aus dem Weg geräumt ist, kehrt Leutnant Raouf nach Kairo zurück. Er mietet sich nach seiner Rückkehr bei Baheiya ein, bei der auch Scheich Ahmad und der Journalist Yussef wohnen. Die vielen vorkommenden Personen stehen gleichberechtigt nebeneinander; trotz ihrer Verschiedenheit sind ihre Schicksale eng verknüpft. Baheiya, die zentrale Figur, verwebt die „anderen“, die Außenseiter miteinander und gibt ihnen in ihrer Wohnung in Kairo ein

Zuhause. Gleichzeitig ist sie das Symbol für das wahre Ägypten. Im Leitmotiv von *›Der Spatz‹* singt Scheich Imam¹⁰:

„Ägypten, meine Mutter, oh Baheiya,
du trägst ein Tuch und eine Jellabeiya,
die Zeit wird alt, doch du bleibst jung ...“

hast hundert dunkle Nächte gekannt, doch nie gewankt ...“

Doch Baheiya bleibt trotz aller Allegorien eine lebendige, lebhafte Figur, die uns ungemein nahe kommt mit ihren kleinen Freuden, ihrem Leid, ihrer Liebe. Ihrem Untermieter, dem großartigen Journalisten Yussef, der die dunklen Komplotten und Verbrechen der Mächtigen aufdecken will, sagt sie, sie wolle ihr altes Radio reparieren lassen, um sich zu informieren, damit sie bei seinen intellektuellen Diskussionen mitreden könne. Doch sie bleibt einsam, und ihre Tochter Fatma sagt traurig zu Raouf, daß Yussef nie jemandem gehören würde, weder ihr noch Baheiya.

Baheiya erscheint in mehreren politischen Filmen von Yussef Chahine, die immer ein Preislied auf die symbolträchtige Figur sind. Zum ersten Mal taucht diese resolute Frau als Besitzerin eines Künstlercabarets 1970 in *›Die Wahl‹* auf, dann in *›Der Spatz‹* als unvergessliche Frau des Volks, die Intellektuelle und Oppositionelle um sich schart, jung geblieben ist im Herzen und die Leute nach der Niederlage zum Weiterkämpfen aufruft. In *›Ein ägyptisches Märchen‹* (1982) ist sie das lebende Vorbild der Limonadenverkäuferin Hannuma aus dem *›Hauptbahnhof‹*. Immer läßt Yussef Chahine Baheiya von seinen Lieblingsschauspielerinnen darstellen: Hoda Sultan, Mohsina Taufiq und Raga Hussein, denen er seit den frühen siebziger Jahren treu verbunden ist.

Baheiyas Tochter Fatma verliebt sich in Leutnant Raouf und sagt, während sie beide zusammen an der Ausfallstraße Kairos den Lastwagen mit dem Diebesgut aus der Fabrik auflauern: „Willst du mich nicht küssen?“ Doch weder sie noch Yussef verstehen, wer die eigentlichen Drahtzieher des Verbrechens sind. Es ist der ewig betrunkene Taufiq, der die dunklen Zusammenhänge durchschaut. Der ehemalige Mann von Baheiya und Fatmas Vater, den alle „Johnny“ nennen und der immer noch der englischen Kolonisation nachträumt, „die die beste war, weil unter ihr alle zu essen hatten“ – wie er ironisch den ewigen Mangel an Freiheit umschreibt –, weiß, daß es immer die „Verantwortlichen“ sind, die die großen Verbrechen ausführen. Damals

¹⁰ Scheich Imam ist ein ursprünglich religiöser, später politischer Sänger, der zur Drehzeit inhaftiert war.



Abb. 20. Seif Eddin und Ali ash-Sherif in *›Der Spatz‹* (1972, Regie: Youssef Chahine).

waren es die Paschas, die mit den Engländern Kriegsprofit machten, heute waren es die hohen Parteifunktionäre, die egoistisch und korrupt das Volk bestahlen.

Ihr Repräsentant ist General Fuad Bey, ein angesehenes Mitglied der „Arabischen Sozialistischen Partei“. Nachdem er Abu Chedr erfolgreich beseitigt hat, bevor dieser die Namen seiner Chefs und Kolaborateure preisgeben konnte, versucht er seinen Sohn Yussef zu überreden, das Schreiben aufzugeben und in seiner Fabrik zu arbeiten. Das Gespräch findet auf der Toilette eines Restaurants statt, dem richtigen Rahmen für seinen drohenden Unterton. Nicht zufällig sind der korrupte Parteibonze und der kämpferische, aufrechte Yussef Vater und Sohn. Wie immer ergreift der Regisseur Partei für die Jungen. Yussef sagt seinem Vater, er müsse schreiben – und wenn er seine Artikel an die Wände klebe, weil niemand sie drucken wolle. Fuad Bey weiß sich seiner Beziehungen zu bedienen. Und so sagt der Chefredakteur zu Yussef, daß jetzt kein Platz für die Lastwagen-

geschichte sei, es herrsche Krieg, Krieg! Yussef weiß, daß Krieg herrscht, wußte es lange vor den anderen, hatte den Krieg im Innern gesehen und wollte alle vor dem Krieg draußen, der von dem inneren genährt wurde, warnen.

Die größere Schuld

5. Juni 1967... Raouf denkt an seinen Bruder, der im Sinai an der Front ist. Nachts wacht er auf, geschüttelt von Alpträumen, und fühlt, daß sein Bruder gefallen ist. Das Radio meldet nur Siege... vierzig feindliche Flugzeuge seien abgeschossen worden. Immer wieder er tönen patriotische Lieder, aber stimmen die Nachrichten? Alles wirkt dumpf und ungewiß, und alle warten auf die Rede Gamal Abdel Nassers. Gerüchte einer Niederlage machen sich breit, doch das kann nicht wahr sein. Nasser spricht im Fernsehen – es ist eine Originalaufnahme – mit warmer, aber gebrochener Stimme. Die Rede ist kurz, höchstens fünf Minuten, und keine wirkliche Erklärung, was geschehen ist, aber das völlige Bekenntnis seiner Schuld, die Aufforderung an das Volk, ihn zu richten, und die Ankündigung, sich von allen politischen Ämtern definitiv zurückzuziehen. Was Baheiya und die Leute schreiend auf die Straße treibt, ist mehr als nur Anhänglichkeit an den charismatischen Nasser, mehr als Dankbarkeit und mehr als Angst vor einer ungewissen Zukunft. Nasser hatte schon früh die Chance für eine echte Demokratisierung verpaßt und sich immer mehr in der einsamen und realitätsfernen Rolle des paternalistischen Führers verloren. Er besaß wohl die Zuneigung des Volks, aber die herrschenden Klassen waren ihm entglitten. Und ebenso wie das Volk hatte auch er sich betrügen lassen, wissentlich oder unwissentlich, aus Berechnung oder Naivität. Vielleicht war es eine unbewußte Solidarität, die Nasser und das Volk verband, die dumpfe Ahnung, zutiefst hintergangen worden zu sein und eigentlich zwanzig Jahre vergeudet zu haben.

›Der Spatz‹ ist keine simple Abrechnung mit einer Zeit, einem Regime, einem Diktator. Es gibt Schuldige – eindeutig, doch daß sie ungestört ihre Arbeit fortsetzen können, ist die größere Schuld. Sie trifft sowohl den Herrschenden, der zu einem Phantom seiner eigenen Macht geworden ist, als auch das Volk, das sich vergraben hat in seiner Anbetung der Macht und seinen Alltagssorgen. In ›Der Spatz‹ merkt es bis zum Schluß nicht, worum es geht; als die mit dem Diebesgut beladenen Lastwagen aus Oberägypten die demonstrierenden Massen kreuzen, laufen die Leute achtlos an ihnen vorbei. Nur für kurze Zeit

aufgehalten, werden sie unbehelligt nach den Protestkundgebungen weiterfahren.

Der intellektuelle, linke Yussef startet einen Versuch, den großen Betrug aufzudecken. Er ist auf der richtigen Spur, doch er hat eine Einzelinitiative gestartet, ist unfähig, andere Kräfte, das Volk miteinzubeziehen. Die Klassenunterschiede und das Bildungsgefälle werden überdeutlich: Yussef will Abu Chedr lebend, um die großen „legalen“ Diebe zu finden, Scheich Ahmad hingegen will Rache an dem üben, der seinen Verwandten umgebracht hat. Rache bedeutet Blut, bedeutet ein klares und einfaches Gerechtigkeitsprinzip. Die großen Diebe in Kairo sollen diejenigen töten, denen Unrecht zugefügt worden ist. Und erst zum Schluß, nachdem Abu Chedr von der Polizei erschossen worden ist und Yussef nicht mehr schreiben darf, sieht der Journalist ein: „Scheich Ahmad hatte recht: wir reden Revolution, wir schreiben Revolution – nur machen wir keine Revolution.“

Die Poesie der Gewalt

Nach ›Der Spatz‹ blieb Yussef Chahine beim politischen Film und der Aufdeckung der Betrügereien einer Bourgeoisie, die nun unter Sadat ihre neue Legitimierung suchte. In ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ (D: Yussef Chahine, Salah Jahin, Faruq Belufa; K: Abdelaziz Fahmy, 1976) ist der seit zwölf Jahren spurlos verschwundene Ali die Hauptperson der uneinigen Familie Madbali. Um ihn drehen sich die Gespräche und Gedanken, und durch seine Rückkehr erhoffen seine Verlobte und Cousine Fatma, die Arbeiter seines tyrannischen Bruders Tolba und sogar sein Neffe Ibrahim sich die magische Lösung aller ihrer Probleme. Sie wissen nicht, daß Ali wegen eines dummen Fehlers bei einem Hausbau die letzten drei Jahre seiner Abwesenheit im Gefängnis verbracht hat und nun gebrochen und enttäuscht ist von seinem eigenen Versagen. Yussef Chahine geht nicht näher darauf ein, warum Ali seine Familie verlassen hat, noch wie er die lange Zeit verbracht hat.

Durch einen Gnadenerlaß kommt Ali frei. Der Tag seiner Entlassung überschneidet sich mit dem Ende einer Epoche – dem Begräbnis Nassers.¹¹ Zwölf Jahre sind eine lange Zeit, und in Alis

¹¹ Bei den Bildern der Begräbnisfeier und des Trauerzuges, an dem Millionen teilnahmen, handelt es sich um Dokumentaraufnahmen, wie sie Yussef Chahine oft bei wichtigen Ereignissen macht.

Familie hat sich viel verändert. Sein großer Bruder Tolba hat sich geschickt durch die Sozialisierungsmaßnahmen hindurchgeschlängelt und es geschafft, neben der Farm noch eine Ölmühle aufzubauen. Als Kleinunternehmer, nicht als Revolutionär (der im Grunde nicht erwünscht ist) paßte er ausgezeichnet in das spätassyrische System. Gesetze kümmern ihn nicht, ebensowenig soziale Fürsorge für seine Arbeiter oder der Wunsch seines Sohnes Ibrahim, Weltraumkunde zu studieren. Die Arbeiter sollen arbeiten und den Mund halten, und Ibrahim soll Veterinärmedizin studieren. Mit dem Schauspieler Shukri Serhan ist Yussef Chahine eine glänzende Charakterisierung des Geschäftemachers gelungen, der zu gern Chef spielt und glaubt, ohne ihn und seine Tatkraft sei die Welt verloren.

Die Mutter steht ganz auf Tolbas Seite, doch der Vater, ähnlich wie „Johnny“ – Taufiq in *›Der Spatz‹* –, ist längst aus der Handlung ausgetreten, obwohl er die kommende Katastrophe sehr wohl – und wieder als einziger – vorausahnt. Doch er ist schwach, verträumt, alt und zynisch – kurz: unfähig, sich oder andere zu verteidigen.

Vergeblich auf den Messias gewartet

Yussef Chahines Auseinandersetzung mit dem Intellektuellen hatte bereits in seinen frühen Filmen ihren Platz. Der Wille und die Fähigkeit, dem unterdrückten Volk beizustehen und die verfeindeten Klassen zu verbinden, die die Gebildeten in *›Kampf im Tal‹* (1953) oder in *›Morgendämmerung eines neuen Tages‹* (1964) durchaus noch haben, kommen den Intellektuellen in Yussef Chahines Filmen der siebziger Jahre gänzlich abhanden. Der zurückgekehrte, aber nicht wiedergefundene Ali bittet immer wieder zögernd um Geduld, wenn Fatma, Ibrahim oder die Arbeiter Wünsche an ihn richten. Im weißen Anzug und als Oberbuchhalter nimmt er gleich am zweiten Tag nach seiner Ankunft die Arbeit in der Fabrik seines früher von ihm gehaßten Bruders Tolba auf. Die Hoffnungen, die auf ihn gesetzt werden, sind ihm zuviel. Yussef Chahine macht deutlich, daß dieser Überdruß nicht mit den Schlägen und Schwierigkeiten des Lebens, die er erfahren hat, zusammenhängt, sondern vielmehr mit der Unfähigkeit des Intellektuellen, wirklich zu kämpfen und sich ehrlich auf die Seite des Volkes zu schlagen. Als sein ehemaliger Freund, der Vorarbeiter Hassuna, in die veraltete Ölpresse gerät, wirkt Ali hilflos. Um seine Freundschaft und seinen Widerstand zu prüfen, drückt Hassunas

Frau ihm einen Stein in die Hand mit der Aufforderung, ihn gegen die Fabrik zu werfen. Vergeblich.

In Chahines allegorischem Puzzle ist natürlich auch die Jugend vertreten. Ibrahim will im Ausland Weltraumkunde studieren, das denkbar ausgefallenste Studium. Gerade seine Extravaganz symbolisiert die Kraft der Jugend, die sich nie mit den ausgetretenen Ideen der Alten abgibt. Nicht nur sein Vater Tolba ist dagegen, auch seine Freundin Tafida, die Tochter des Arbeiters Hassuna, ist der Meinung, er solle in Ägypten bleiben. Erstens habe man doch alles hier: Schulen und Universitäten, und zweitens müsse man sich mit dem zusammentun, den man liebe, „hier und jetzt und sofort“. Sie sei nicht bereit, jahrelang – so wie Fatma – auf ihn zu warten, „weil der Mensch Zärtlichkeit und Liebe braucht“. Tafida ist nicht eigentlich Nasseristin, aber Symbol für die positiv eingestellte Jugend, die in ihrem Land bleiben will und für ihr Land arbeiten will, weil es eben ihr Land ist.

Alis Verlobte und Cousine Fatma hat sich zwölf Jahre für ihn bewahrt, doch nicht in rein formaler „Treue“, sondern weil sie Ali wirklich wollte; Chahine hat nicht vergessen, ihre Einsamkeit, Sinnlichkeit und ihre sexuellen Nöte zu zeigen. Bei seiner Rückkehr erkennt Ali Fatma nicht, hat Verlobung und Versprechen längst vergessen und ist erschreckt über die Kraft und den Zugriff ihrer Liebe. Seine Mutter befürchtet den weiteren Zerfall der Familie und arrangiert überstürzt und gegen den Willen Tolbas die Hochzeit: „Es gibt Wichtiges und Wichtigeres“, sagt sie, „und das Wichtigste ist jetzt das hier“, und packt eine Handvoll Erde. Tolba zittert vor Wut, weil er seit Jahren Fatma heiraten möchte.

Fatma ist nicht nur die enttäuschte, betrogene Frau, sondern wie Baheiya das brave, bodenständige Ägypten, das vergeblich auf den Messias wartet. Als sie Ali verfrüht die Hochzeitsnacht schenkt, weil sie ihn jetzt möchte und plötzlich erkennt, wie falsch und korrumptiert diese arrangierte Hochzeit ist, bleiben ihr nur Tränen. Hinter dem verweinten Gesicht offenbart sich die ganze Tragödie eines Volkes, das zu lange, zu geduldig auf die Erlösung gewartet hat. Doch ihr bleibt zumindest die Rache an Tolba, der sie irgendwann einmal vergewaltigt hat und behauptet, sie zu lieben, sie aber eigentlich nur als sein Eigentum betrachtet. Nach dem verfrühten Beischlaf versteht Ali, was passiert ist. Er nimmt ein Gewehr, um den, der ihn doppelt und dreifach betrogen hat, zu töten. Doch auch Tolba hat sich längst mit einem Gewehr ausgerüstet. In einem Massaker im Garten unter den Girlanden und bunten Glühlämpchen gelingt es Ali nur, seinen

Bruder anzuschießen, sterben muß Tolba unter den Messerstichen von Fatma. Vater Mohammad al Madbuli rennt unbewaffnet durch den Schußwechsel und wird doch nur leicht verletzt. Die Mutter stirbt unter Alis Schüssen.

Während bei der mißglückten Hochzeitsfeier das Massaker tobt, entscheidet Ibrahim sich in letzter Minute, mit den Eltern seiner Freundin nach Alexandrien zu fahren, was bedeutet, bei Tafida und in Ägypten zu bleiben und sich von seiner Familie zu trennen. Das letzte Bild zeigt die beiden jungen Liebenden auf dem fahrenden Lastwagen, hinter dem der Großvater herrennt, den sie nicht mitnehmen können in ihr neues Leben. Ebensowenig können sie sich mit dem Massaker befassen, all das ist zu weit, zu fremd und hat nichts mit ihrem Leben zu tun.

Die positive Schlußsequenz hat nichts mit der „Entnasserisierung“ zu tun, der so viele Filmemacher verfallen waren. Aus ihr sprechen Yussef Chahines Optimismus und Positivismus, die er aus seiner Liebe zu seinem Umfeld und zu den Menschen schöpft, speziell zur Jugend und ihrer unbändigen, mitreißenden Kraft.

Yussef Chahine prophezeit denen, die die Unterdrückung wortlos ertragen oder aktiv an ihr mitarbeiten, den Untergang. So auch Tolba und seiner Familie. Zu eindeutig sind ihr Egoismus, ihre Profitsucht, ihre Behinderung des Fortschritts und also ihre indirekte Mitschuld an der Niederlage von 1967. Es ist Ali, der ehemals die Welt verändern wollte und sich als Intellektueller zwölf Jahre vorher auf die Seite der Arbeiter gestellt hatte, der das Massaker einleiten muß; nicht weil er die Tragik seiner Familie erkannt hat, sondern weil er sich nun wieder mit ihr assoziiert – gegen die Arbeiter, gegen die Liebe und gegen eine positive Zukunft. Der Untergang der Madbulifamilie ist nicht die Selbstzerstörung der Bourgeoisie, die die Niederlage von 1967 auf dem Gewissen hat, sondern die logische Folge all ihrer Schwächen, des Egoismus, der Feigheit, der Blindheit und des Opportunismus, die jeden positiven Ansatz schließlich untergraben mußten.

Der Vater-Großvater Mohammad al Madbuli überlebt. Natürlich ist er in seinerträumerischen Passivität nicht völlig unschuldig, aber gewiß gehört er nicht zu den eigentlichen Verantwortlichen des Niedergangs. Die Väter sind bei Yussef Chahine Vertreter einer Klasse, die es nicht mehr gibt: feine, liberale Intellektuelle, die noch das vorrevolutionäre, um Unabhängigkeit und Freiheit kämpfende Ägypten und gleichzeitig die Ausländer erlebt haben: „Johnny“-Taufiq in *›Der Spatz‹* mit den Engländern, Mohammad al Madbuli in *›Die Rückkehr‹*



Abb. 21. Mohsin Mohieddin in *›Der sechste Tag‹* (1986, Regie: Youssef Chahine).

des verlorenen Sohnes bei einem erlebnisreichen Studienaufenthalt in Paris. Nach der Revolution wurden sie zu schwachen Mitläufern, weniger aus Opportunismus, als vielmehr aus Unfähigkeit, ihre Kräfte und Fähigkeiten in das neue Ägypten einzubringen. Es ist die Klasse, die Ägypten verlorenging. Im Bedürfnis, das Fremde, Koloniale abzuschütteln, war alles Ausländische zum Tabu geworden, und europäisch-liberales Denken und Verständnis wurden leicht als Angriff auf die Revolution gedeutet.

Die schwache Vaterfigur ließ Youssef Chahine ab den siebziger Jahren von Mahmud al Meligi verkörpern, der sonst im ägyptischen Film als Sinnbild des rücksichtslosen Gauners gilt. Doch Youssef Chahine beherrscht intuitiv die richtige Wahl der Schauspieler, die eben nicht der Bösewicht, nicht der Schurke und nicht das süße Mädel sind, als die das Publikum sie seit Jahren sehen. Von seiner Regie, unter der jeder sein Bestes gibt, sagt Youssef Chahine, daß man sie als psychologische Manipulation bezeichnen müßte, würde sie nicht der Liebe, der Faszination für seinen Schauspieler und für seine Rolle entspringen. Kein Charakter, und ist er noch so symbolbeladen, bleibt bei Youssef Chahine geradlinig und einfach. Aus ihrer wohltuenden Widersprüchlichkeit beziehen sie ihre Lebensnähe.

In den siebziger Jahren erreichte Yussef Chahine eine Komplexität, eine fast übergroße Blickweite, die manchen Kritiker und viele Zuschauer verzweifeln ließen. ›Der Spatz‹ und ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ sind die Filme, von denen man sagt, daß man sie dreimal gesehen haben muß, um sie zu verstehen. Doch auch der Europäer, der die Details der ägyptischen Geschichte nicht kennt und den Dutzenden von politischen Anspielungen nicht folgen kann, wird immer die Größe der Anklage und die Tragödie des ägyptischen Volkes verstehen, weil sie weit über ein Lokalkolorit hinausgehen und, ohne allgemein zu werden, einen universellen Bezug haben.

Die Straße gehört uns

›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ wurde bei der Uraufführung als „Musikalische Tragödie“ angekündigt. Yussef Chahine präsentierte die libanische Sängerin Magda ar-Rumi¹² als „Die Stimme des zwanzigsten Jahrhunderts“. Die Liedtexte ließ er vom Dichter Salah Jahin¹³ schreiben und beteiligte ihn außerdem am Drehbuch und an der Verfassung der Dialoge. Die rassige Filmmusik und die Lieder komponierte Baligh Hamdi. Mit dieser Besetzung gelang Yussef Chahine ein ungewöhnlicher Gesangsfilm. Völlig abweichend vom üblichen Schema des Musikfilms und voll von Allegorien, mit

¹² Für ihre gesangliche und schauspielerische Leistung erhielt die knapp neunzehnjährige Libanesin und Tochter des Komponisten Halim ar-Rumi den ägyptischen Kritikerpreis. Seither hat sie sich ganz ihrer Gesangskarriere gewidmet und gilt heute nach Fairuz als die zweite Sängerin des Libanon.

¹³ 1930–1986. Der Dichter und Karikaturist hat Ägyptens politisches und gesellschaftliches Leben in unzähligen Gedichten und Zeichnungen in verschiedenen Zeitungen festgehalten. Mitte der fünfziger Jahre wurde er zum Lieddichter und schrieb ein patriotisches Lied für Um Kulthum, das daraufhin bis 1978 zu Ägyptens Nationalhymne wurde. Der treue Nasserist schrieb viele patriotische Lieder für Abdelhalim Hafez, die der Komponist Kamal at-Tawil vertonte. Den bekanntesten ägyptischen und arabischen Dialektdichter, Fuad Haddad, bezeichnete Salah Jahin gern als Lehrer und Vorbild. Neben seinen fünf Gedichtbänden ist er allen Ägyptern ein Begriff durch 'Die große Nacht' (1959), eine Operette für Marionetten, die bis heute gespielt wird. Er schrieb die Lieder für die Musikfilme 'Halt Ausschau nach Zuzu' (Hassan al Imam, 1972) und 'Shafiq und Mitwalli' (1978) von Ali Badrachan. In mehreren Filmen Salah Abu Seifs, Kamal ash-Sheichs und anderen spielte er öfters kleinere Rollen.

denen Chahine geschickt auf die Zukunft Ägyptens hinweist, ist das Lied hier echter Bestandteil des Erzählflusses.

In einem Sketch mit den Arbeitern aus Tolbas Fabrik, Schülern und Freunden mimen der junge Ibrahim und seine Freundin Tafida (Magda ar-Rumi) singend die absurde Beziehung der Brüder Ali und Tolba:

„Ali! Niemals wirst aus dem Dorf
Miit Shabura entweichen, niemals!
 Hier bleibst du und leitest den Betrieb.“

Und Ali antwortet:

„Ich gehöre niemandem, mein Herr Bey
 und bin frei, nach meinem Gewissen zu handeln.
 Wenn du auch über dein Reich gebietest,
 so öffnet doch die weite Straße mir die Arme.“

Tolba:

„Auch die weite Straße gehört mir.“

Ali:

„Nein – Sohn meiner Eltern, du irrst dich.
 Sagt ihm, Leute, wem die Straße gehört!“

Der Chor, der sich aus denselben Leuten zusammensetzt, die dem Sketch beigewohnt haben, drängt nun hinaus, wird zu Volksmassen und setzt gewaltig ein:

„Die Straße gehört uns, uns ganz allein;
 die andern, die gehören nicht zu uns –
 die denken nur an sich und stehen doch völlig still!“

In einem langen Lied, und nun Arm in Arm mit dem wahren Ali und Ibrahim auf der „weiten“ Straße laufend und gefolgt von den demonstrierenden Massen, gedenkt Magda ar-Rumi liebevoll-vorwurfsvoll des „Glücksbringers“, der doch versprochen hatte, die Waage endlich auszugleichen. Sie wendet sich an Ali, doch meint sie ganz offensichtlich Präsident Nasser. Plötzlich taucht ein Cowboy auf und beendet die fröhliche Stimmung:

„Sssinemaaa (= Kino)!
 Ruhe ihr beiden – daß euch der Schlag treffe!
 Straße, Blödsinn, Kalbshaxen – Faxen!
 Cowboy John: Symbol der Macht!“

Im ägyptischen Film sind Massenszenen und Demonstrationen eine Seltenheit, und wenn sie stattfinden, so werden sie wie in ›Ein Mann in unserem Haus‹ (1960, Henry Barakat)¹⁴ von Panzern gestoppt und

¹⁴ Siehe auch das Kapitel ›Ein Liebling der Revolution – Der patriotische Film‹, S. 66 ff.

nicht von einem hanswurstigen Cowboy, der – und das ist Yussef Chahines Botschaft – allein mit seinen Amerikanismen die zukünftigen Mächte verkörpert. Ausgerechnet Ali, dem man doch eine letzte Chance geben wollte, macht als erster kehrt vor dem närrischen Cowboy. Das ist ein Omen für den nicht mehr aufzu haltenden Niedergang.

Der Gruppengesang hat hier die Funktion des altgriechischen Chores: er nimmt die tragischen Geschehnisse voraus, ohne sich zu distanzieren. Das kann er nicht, da er noch weitere Funktionen in Yussef Chahines Spiel hat. Nicht nur hierfür und für die Allegorien bildet er den Hintergrund, sondern auch für sich selbst. Der Chor, die Massen erheben Ansprüche, nämlich auf die „Straße“ und müssen sich somit stellen.

Mut zur Intimität

Unzählige Male hat Yussef Chahine von seiner Heimatstadt Alexandria erzählt und geschwärmt. Wie andere Alexandriner seiner Generation hat er immer wieder die Kosmopolität des Alexandriens der dreißiger und vierziger Jahre beschworen, die mit keiner anderen Stadt, sowohl damals als auch heute, vergleichbar sei. Wie der alexandrinische Regisseur Taufiq Saleh ist auch er der Meinung, daß die Reise nach Kairo eine Reise in den Rückschritt, die Enge, den beginnenden Fundamentalismus, aber auch in das Zentrum in einem zentralistischen Staat war. Alexandria erscheint immer wieder in Yussef Chahines Filmen, und sei es nur mit einem Alexandriner oder einer Alexandrinerin, die mit ihrem „ajou“ (= ja) und mit dem originellen „wir“ anstelle des „ich“ Schwung in die Geschichten bringen.

Erst 1978 drehte Yussef Chahine einen Film über das Alexandria seiner Jugend. Er provozierte das ägyptische, arabische Publikum, da es sich nicht um eine reizvolle Sommerromanze handelte, für die die Strände Alexandriens den richtigen Hintergrund gebildet hätten, sondern um eine Geschichte über den Zweiten Weltkrieg, den die Stadt am Meer so hautnah erlebte.

Außerdem war ›Alexandrien, warum?‹ (D: Yussef Chahine, Mohsin Zaiyed, K: Mohsin Nasr; 1978) eine Autobiographie, die erste des arabischen Films. Obwohl viele, vor allem Erstlingswerke der ägyptischen Literatur Autobiographien oder zumindest autobiographisch beeinflußt sind, herrscht bei den Cineasten eine Scheu, sich zu

offenbaren. Besonders wenn man es wie Yussef Chahine macht und Blößen zeigt, Wunden, Ängste und Liebe.

›Alexandrien, warum?‹ ist der erste Teil einer autobiographischen Trilogie. Nicht, weil es für Yussef Chahine kein anderes Thema mehr als ihn selbst gab, sondern weil er seine schrecklich-schönen Erfahrungen, seine Erkenntnisse mitteilen mußte – dem, den er liebt, dem anderen, mit dem er lebt. Seine Autobiographien sind keine Nabelschau, sondern bleiben immer eng verbunden mit der Geschichte und mit der Gegenwart, ohne die Yussef Chahine sich selbst nicht vorstellen kann. Es geht weniger um ein Sichzeigen, als vielmehr um eine intensivere Kommunikation mit dem Zuschauer.

›Alexandrien, warum?‹ ist ein wunderbarer Film. Nie wurde diese eigentümliche Stadt am Meer gefühlvoller und glaubwürdiger in ihrem tragischen Schicksal beschrieben – nicht von Constantin Cavafy und nicht von Lawrence Durrell. ›Alexandrien, warum?‹ ist von der Leidenschaft des Schülers und Schauspielers Yahya belebt, der glänzend von Yussef Chahines Entdeckung, Mohsin Mohieddin, dargestellt wird.

Zwischen den Fronten

Alexandrien Anfang der vierziger Jahre – das war nicht nur Kosmopolität, nicht nur harmonisches Zusammenleben von Muslimen, Christen und Juden, Griechen, Arabern und Italienern – das war auch Krieg. Als Rommel 1941 das Kommando des Afrikakorps übernahm, war Ägypten für die Deutschen das Zentrum der britischen Macht im Nahen Osten, das sie zu erobern hofften. Man wollte so den Briten den Seeweg nach Indien abschneiden und eine Verbindung über das Schwarze Meer mit der russischen Front herstellen. Am 13. April 1941 erreichte Rommel von Libyen aus die ägyptische Grenze und begann seine Offensive auf ägyptischem Boden. Im Juni 1942 marschierte er in das 100 km von Alexandrien entfernte *Al Alamein* ein. König Faruq und mehrere Mitglieder der ägyptischen Regierung liebäugelten heimlich mit den deutschen Truppen, da sie sich von deren Erfolg ein Ende der englischen Kolonisation erhofften. Doch die Öffentlichkeit und die Armee waren gegen eine Einmischung Ägyptens in den Krieg.

Seit 1936 waren die Beschränkungen der ägyptischen Armee durch die Engländer aufgehoben, und mehrere Ägypter, auch solche aus den unteren Klassen, traten zum ersten Mal in die Militärakademie

ein. Unter ihnen bildete sich in den vierziger Jahren die Gruppe der freien Offiziere, die 1952 der Monarchie ein Ende bereitete.

Ein Traumkind

In *›Alexandrien, warum?‹* spielt eine kleine Gruppe junger Offiziere auf den Patriotismus und Freiheitswillen der freien Offiziere an, ohne sie konkret darstellen zu wollen. Im Vorspann sind sie als *Gi-daan* aufgeführt, was soviel wie „feine Kerle“ bedeutet oder „die, auf die unbedingt Verlaß ist“. Doch ihr Unabhängigkeitskampf wird nicht ohne Ironie dargestellt, besonders ihre versuchte Zusammenarbeit mit den Nazis. Ihnen wollen sie weismachen, daß sich Churchill auf ägyptischem Boden befindet. Doch an den Bluff glauben nur sie selbst – von den Nazis werden sie ausgelacht. Gleichzeitig und wie immer geschickt in die Sequenzen eingefügt findet im vornehmen Victoria College unter Yahyas Ägide ein Theaterspektakel statt, das sich sowohl über die Nazis als auch über die Engländer mokiert. Die versuchte Zusammenarbeit mit den Nazis bleibt im Film, wie auch in der Wirklichkeit, marginal. Trotz der Feindseligkeit den Engländern gegenüber haben die Ägypter sehr wenig unternommen, um die Gegenoffensive der Alliierten zu verhindern.

Der Krieg wird an allen Ecken und Enden in *›Alexandrien, warum?‹* spürbar. Weniger der, der durch Armeen, Bombenangriffe und Tote repräsentiert wird, als der alltägliche, unter dem die Zivilbevölkerung leidet. Die englische Schatzkammer druckte über 400 Millionen ägyptische Pfund während des Krieges, um die Ausgaben ihrer Soldaten zu decken. So entstand eine enorme Inflation, von der in erster Linie die unteren und mittleren Klassen betroffen wurden. Yahyas Familie ist ein typisches Opfer; nie ist Geld da, immer muß gespart werden. Mühselig haben die Eltern dem Jungen den Besuch an der besten Schule finanziert, doch als Yahya zu einer Party eines Mitschülers eingeladen wird, sagt er ab: sein einziger Anzug ist ihm zu klein. Man investiert lieber in die Tochter, die so schnell wie möglich heiraten soll. Yahyas Mutter beginnt nach und nach alle Möbel zu verkaufen, während andere Leute – schlauere, skrupelloser – während des Krieges immer reicher werden. Sie werden von Yussef Chahine gnadenlos bloßgestellt. Da ist Shaker Pascha, der neureiche Geschäftsmann, der sein Geld mit den Engländern auf seiner Werft verdient und seinen neuen finanziellen Status mit dem Kauf des Paschatitels gekrönt hat. Da ist der Schieber Mursi, der auf weit bescheidenere Weise Geld mit

dem Krieg verdient. So versucht er den *Gidaan*, den Offizieren, für 50 Pfund eine Karte zu verkaufen, auf der der angebliche Ankunfts-ort Churchills eingezeichnet ist. Kurz zuvor hat er das Geschäft seines Lebens gemacht. Adel Bey, der Schwager Shaker Paschas, hat Mursi beauftragt, für ihn einen Soldaten der Alliierten zu kidnappen. Ihn will er töten, um auf „seine Art“ am Unabhängigkeitskampf teilzunehmen.

Hinreißend in ihrer Tragikomik ist die Szene in einem Alexandriner Cabaret, in dem der britische Soldat Tommy Abschied feiert: morgen muß er an die Front. Er ist zwanzig Jahre alt und denkt an seine arme Mutter, die irgendwo in einem verlorenen Nest einen Laden besitzt. Er müßte ihr helfen, sie wartet auf ihn – „poor Ma“. Er betrinkt sich und torkelt zwischen den tief dekolletierten Tänzerinnen umher, die es allen recht machen wollen und singen: „Captain, ich liebe deine Uniform“, während Tommy sich in der Fremde singend auf seine Herkunft besinnt: „There'll be blue birds over the white cliffs of Dover.“ Als er aus seinem Rausch aufwacht, liegt er in einem fremden Bett, vor ihm sitzt ein fremder Mann mit einer Pistole und sagt ihm, daß er ihn erschießen wolle. Es ist Adel Bey. Anstatt Tommy zu töten, beginnt er mit ihm zu reden. Verwirrt von dem langen Gespräch und schließlich überwältigt von der Liebe zu ihm, nimmt er Abstand von seinem Vorhaben, und der Mord, die Rache am Feind kommen nicht zustande. Es ist die Botschaft Youssef Chahines, die er nicht müde wird zu wiederholen: die Liebe, die wahre Liebe kennt keine Grenzen, keine Politik und keine Kriege.

Noch eine weitere verbotene Liebe wird erwähnt. Ibrahim, der junge, militante Student, der mit den patriotischen Offizieren zusammenarbeitet, liebt eine Jüdin. Sarah und ihr Vater sind, wie viele ägyptische Juden in den dreißiger und vierziger Jahren, eng mit der kommunistischen Bewegung verbunden. Sarah wird von der hellhäutigen Nagla Fathi und ihr Geliebter vom dunklen Ahmad Zaki dargestellt. In einem Interview von Serge Daney¹⁵ sagte Youssef Chahine: „Die beste Kritik von ›Alexandrien, warum?‹ habe ich in der *New York Times* gelesen. Der Journalist haßte den Film und sagte zum Glück, warum. Er konnte nicht verstehen, daß die Jüdin den kleinen Araber dem großen Israel vorzog. Genau das wollte ich in meinem Film sagen. Die Beziehungen, die wir in Alexandrien hatten, die Juden und die Araber, waren die besten, die man sich denken kann: wir liebten uns, während der Westen die Juden massakrierte. Das habe ich nicht erfunden.“

¹⁵ Cahiers du Cinéma, Nr. 310.

Ibrahim und Sarahs Liebe scheitert. Ibrahim wird wegen seiner kommunistischen Aktivitäten und seiner Unterstützung der streikenden Arbeiter von Shaker Paschas Werft zu 15 Jahren Zuchthaus verurteilt. Sarah und ihr Vater reisen aus Angst vor den Nazis, die 100 km vor Alexandrien stehen, zuerst nach Südafrika und dann ins gelobte Land, nach Palästina. Sarah ist schwanger und besucht nach dem Krieg mit ihrem Kind Ibrahim im Gefängnis. Bei Youssef Chahine ist nie etwas Zufall, und das Kind kann ohne weiteres als eine mögliche gemeinsame Zukunft von Arabern und Juden interpretiert werden – nicht im Sinn des Vertrages von Camp David, den Youssef Chahine gewiß nicht unterstützt, sondern in Erinnerung an das alte gemeinsame Zusammenleben von Juden und Arabern in Andalusien, Tunesien und Alexandrien.

Über den Umweg der um Yahya kreisenden Personen gelangen wir endlich zum Zentrum der Autobiographie, zu Yahya selbst. Er ist jung und voller Leidenschaft für das amerikanische Kino, für das Theater und träumt davon, Schauspieler zu werden. Aufgewachsen in einer Stadt mit „34 Nationalitäten und 15 Religionen“ wird er vielsprachig wie seine Mitbürger. Mit seiner Clique geht er ins Kino, an den Strand und zu Parties. In der Schule spielt er den Hamlet – Chahines Traumrolle, von der er auch in den späteren Autobiographien spricht – und wird wegen seiner ausgezeichneten Interpretation des berühmten Monologs für das „Pasadena Playhouse“, eine Filmschule in Kalifornien, vorgeschlagen. Er hat auch einen kleinen 8-mm-Film¹⁶ gedreht, der sein Talent aufscheinen läßt: gleichzeitig Regisseur und Hauptdarsteller, gibt Yahya-Youssef dem Kurzfilm den typischen Schwung.

Youssef Chahine hat nie einen Hehl aus der politischen Naivität in seinen jungen Jahren gemacht. Natürlich hat er sich seit seinen frühen Filmen auf die Seite der Armen und Ausgebeuteten geschlagen, doch intuitiv und mehr aus Sympathie für sie als aus einer politischen Analyse heraus. Erst in den siebziger Jahren wird er tiefer, engagierter und exakter. In *›Alexandrien, warum?‹* zeigt er den jungen Youssef Chahine sehr klar und ehrlich, und ebenso den Einfluß, den die Stadt am Meer auf ihn hatte. Alexandrien ist seine Stadt, seine erste große Liebe – wegen ihrer Vielfältigkeit, ihrer Unfaßbarkeit und ihrer großherzigen Widersprüchlichkeit. Der Zuschauer ist schnell von einer nostalgischen Sympathie für diesen magischen Ort erfaßt, dessen Darstellung durch Youssef Chahine den Europäern, ebenso wie den

¹⁶ Der 8-mm-Film ist tatsächlich Youssef Chahines Jugendwerk.

heutigen arabischen Extremisten eine Lektion in Toleranz und Zusammenleben erteilt.

Ein zigarettensüchtiges Nervenbündel

Nach ›Alexandrien, warum?‹ drehte Youssef Chahine 1982 den zweiten Teil seiner Autobiographie. Yahya ist erwachsen geworden und erfolgreich. Aber trotz seiner zwanzig Filme sucht er immer noch die eigentliche, nämlich die internationale Anerkennung. Bei Dreharbeiten hat er plötzlich einen Herzinfarkt und wird sofort nach London gebracht, um dort am Herzen operiert zu werden. Obwohl der Film von zahlreichen Kritikern als Nachahmung des amerikanischen Streifens ›All that Jazz‹ (Bob Fosse, 1979) bezeichnet wurde, besaß Youssef Chahine doch genügend Eigenwilligkeit und Phantasie, um die Vorlage in ›Ein ägyptisches Märchen‹ (D: Youssef Chahine; K: Mohsin Nasr, 1982) zu verwandeln, wie er seinen Film nannte.

Mit einigen – leider nicht sehr gut gemachten – Tricks schleust Youssef Chahine ein winziges Kind in Yahyas Adern ein, das bis zum Ort der Operation, also zum Herz vordringt. Seine Anwesenheit erschwert äußerlich die Operation und innerlich Yahyas Erinnerungsprozeß. Das Kind klagt Yahya an, ihn vernachlässigt und vergessen zu haben. Das Kind ist nicht nur der kleine Yahya, sondern auch die Verkörperung des Reinen, des Unbestechlichen, der Kraft. Wie oft hat der Erwachsene das Kind in ihm verraten, fragt der kleine Yahya, und der große Yahya – zwischen Leben und Tod – erinnert sich... Einem Puzzle gleich setzt sich aus Gegenwart und Vergangenheit, der Anklage und der Verteidigung ein Youssef Chahine zusammen, wie auch er selbst ihn vorher kaum kannte. Youssef Chahine meint: „Bis heute finde ich ›Ein ägyptisches Märchen‹ einen meiner stärksten Filme. Bereits beim Drehen wurde ich angegriffen. Man sagte mir: ‚Stimmt es, daß deine Mutter so war? Stimmt es, daß deine Familie so war?‘ Während ich um vier Uhr morgens das Drehbuch schrieb, wurde ich rot und schaute mich um... obwohl ich ganz allein war.“

Dem zweiten Teil von Youssef Chahines Autobiographie fehlt das Melancholische, das Fesselnde von ›Alexandrien, warum?‹, ebenso wie die allegorisch-ausgeklügelten Drehbücher und die unvergeßlichen Bilder von ›Der Spatz‹ und ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹. Trotzdem ist er in seiner Ehrlichkeit und der unerbittlichen Abrechnung mit sich selbst ein beachtenswerter Film. Da steht nicht nur der liebenswerte, interessante, erfolgreiche Cineast vor uns, son-

dern ein Wrack, ein Nervenbündel, ein Zigarettenräucher, ein orientalischer Ehemann und Vater und ein von absurdem Ehrgeiz getriebener Filmemacher, der immer noch dem Erfolg im Westen nachrennt, anstatt endlich seinen Platz in Ägypten, in der arabischen Welt zu suchen.

Der Alexandriner liebt

Erst im dritten Teil seiner Autobiographie, einem reifen Werk des immer mehr in die Tiefe gehenden Filmemachers, wußte Yussef Chahine Ehrlichkeit mit Ästhetik zu verbinden. Bis er ihn in Angriff nahm, ließ er jahrelang die Selbstanalyse auf sich beruhen. Auf »Ein ägyptisches Märchen« folgte 1985 »Adieu Bonaparte« und 1986 »Der sechste Tag«. »Alexandrien, nochmal und immer wieder« schloß erst 1990 den autobiographischen Zyklus ab. Ursprünglich sollte der Film »Der Alexandriner« heißen, als der Yussef Chahine so häufig bezeichnet wird und als den er sich selbst empfindet. Obwohl »Alexandrien, nochmal und immer wieder« in mehreren Szenen an »Alexandrien, warum?« anknüpft, weisen die beiden Filme in ihrer Machart und Thematik wenig Gemeinsamkeiten auf. Gänzlich fehlt dem letzten das Idealisierend-Romantische. In »Alexandrien, nochmal und immer wieder« (D: Yussef Chahine; K: Ramsis Marzuq, 1990) greift Yussef Chahine Alexandrien bei seiner antiken Geschichte, und mit viel Satire wird die Verknüpfung der Absolutheit der großen Vergangenheit mit der Relativität des Einzelschicksals erarbeitet.

Der Regisseur Yahya, den Yussef Chahine selbst darstellt, denkt über die lange Geschichte Alexandriens nach. Mit großen, technisch gut gemachten Shows, viel Musik, Gesang und Kostümen bewältigt Yahya-Yussef Vergangenheit doppelt: seine eigene und die Ägyptens. Die Relativität der Geschichtsschreibung wird durch Alexander den Großen dargestellt, den man lieben oder hassen kann. Yahya, der ihn liebt, singt: „Nimm meine Augen und schau mit ihnen, dann wirst du ihn lieben, so wie ich.“ Yussef Chahines eigenwilliges Geschichtsverständnis beraubt die Vergangenheit ihres Pomps. Alexander der Große wird menschlich und greifbar in seiner liebenswürdigen Schrecklichkeit und Kleopatras tödliche Liebe zu Antonius leicht nachvollziehbar. Mehr als die Größe der Geschichte zeigt Yussef Chahine ihre Alltäglichkeit auf; eine Technik, die er bereits in »Adieu Bonaparte« (1985) angewandt hat.



Abb. 22. Porträt des Regisseurs Youssef Chahine.

Die Liebe ist ein Rebell

Youssef Chahine begnügt sich nicht mit einer Geschichte. Oder wie der Kritiker Ibrahim al Aris es ausdrückt: „Youssef Chahine drängt in seine Werke soviel, als wäre jeder Film sein letzter.“ Youssef Chahine ist hier nicht nur der Alexandriner auf der Suche nach Alexander dem Großen, sondern auch Chronist der Gegenwart und ein unglücklich verliebter Cineast. Er ist der Youssef Chahine, der sich nicht scheut, sich selbst zu erforschen. Mehr noch als in *›Ein ägyptisches Märchen‹* wird er in seiner Ehrlichkeit zum Exhibitionisten, besonders für das tabuisierende arabische Publikum. Ergreifend in seiner Scheu und seiner Leidenschaft, zeigt er seine verlorene Liebe zu Amr, der natürlich kein anderer ist als Mohsin Mohieddin, Youssef Chahines Lieblingschauspieler seit *›Alexandrien, warum?‹*.

Ibrahim al Aris macht dem Regisseur die Ehrlichkeit zum Vorwurf: „Warum muß er seine Homosexualität gestehen? Es geht doch um viel

mehr, es geht um die größte Frage der Menschheit: was ist Liebe, wie beginnt sie, wie hört sie auf, warum hört sie auf? Doch Yussef Chahine macht seine aufgeworfenen Fragen zunichte vor einem arabischen Publikum, für das es nichts Schlimmeres als Homosexualität gibt und das von ihrer Darstellung völlig absorbiert wird.“ Doch Yussef Chahine zeigt immer außergewöhnliche Liebesbeziehungen. In *›Der sechste Tag‹* liebt ein junger Mann eine sehr viel ältere Frau und in *›Adieu, Bonaparte‹* ein alter französischer General einen jungen Ägypter, in *›Alexandrien, warum?‹* eine Jüdin einen Araber. Liebe ist immer das Gegenteil vom Bürgerlichen, Braven, Normalen. Und gleichzeitig ist sie so banal...

Amr, den Regisseur Yahya aufgepäppelt hat, für den er alles getan hat, um den talentierten jungen Schauspieler auf seine anspruchsvollen Filme vorzubereiten, will plötzlich nicht mehr spielen. Dabei geht es um den Hamlet, von dessen Verfilmung der Regisseur Yahya seit er denken kann träumt. Amr kann nicht mehr und schreit: „Ich will heiraten, ein Kind haben, endlich ein normales Leben führen!“ Yahya sucht ihn überall, ist verzweifelt, und seine Frau sagt: „Wenn du ihm jetzt nachläufst, gehe ich.“

In der Union der Cineasten, in der die berühmte Bauchtänzerin Tahia Karioka einen Streik¹⁷ organisiert, machen sich die befreundeten Regisseure und Schauspieler Sorgen um den unglücklichen Yahya. Yahya wird auf die kämpferische Nadia (ausgezeichnet interpretiert von Yussra) aufmerksam. In den Dialogen zwischen ihr und Yahya beweist Yussef Chahine seine Reife und gleichzeitig sein technisches Können. Sie sind schnell und mitreißend, sowohl von der Aufnahme als auch vom Inhalt her. Der Rahmen: schäbige Gewerkschaftsräume, zwei Gläser Tee, notdürftige Matratzen, eine einsame Glühbirne. Nadia und Yahya tasten sich ab, rasch und ungeduldig, so wie es Yussef Chahine, aber auch dem ägyptischen Temperament entspricht. Sie lassen sich auf Gespräche über die Liebe ein, die nichts von der Schwere der Liebesdialoge des ägyptischen Durchschnittsfilms haben. Doch Yahya kann sich nicht lieben lassen, wird schnip-

¹⁷ Der Streik hat tatsächlich 1988 stattgefunden, und Yussef Chahine hat ihn dokumentarisch nachgestellt. Die Cineasten protestierten unter anderem gegen ein vom Parlament verabschiedetes Gesetz, nach dem der Unionspräsident unbegrenzt wiedergewählt werden darf. Die Union wurde zu dem Gesetzesvorschlag nicht konsultiert. Die Präsidenten aller ägyptischen Gewerkschaften und Unionen sind regierungstreu und werden häufig mit unsauberem Methoden gewählt.

pisch, ausfallend, verletzt Nadia. Nadia wäre bereit, ihn zu lieben, aber Yahya müßte den Sprung machen, um die einfache Liebe gegen das Außergewöhnliche, die Leidenschaft und die Ekstase auszutauschen. Nadia will nicht 'Frau' sein für Yahya, sondern 'Geliebte'.

Währenddessen wünscht sich Yahyas Frau, daß endlich eine Frau die Heldenrolle in seinen Filmen übernimmt und daß er „diesen Jungen vergißt“. Alle Freunde Yahyas hoffen das, weil sie sehen, wie die Liebe zu Amr den Regisseur auffrißt. Er will nicht glauben, daß er ihn endgültig verloren hat. Amr dreht jetzt schnelle Videofilme der billigsten Sorte, von den Arabern vom Golf bestellt und bezahlt. In abstoßenden Bildern zeigt Youssef Chahine das ganze Szenarium, das sich wirklich genau so abspielt.¹⁸ Die Darstellung des hochbegabten jungen Schauspielers als „Regisseur“ dieser Drittclaßproduktionen ist nicht einfach als Rachezug von Youssef Chahine gegen seinen Liebling Mohsin Mohieddin zu verstehen. Youssef Chahine wollte auch die beängstigende Dekadenz des ägyptischen Kinos aufzeigen und den Druck, den die Petrodollars auf Ägyptens finanzschwaches Kulturleben ausüben.

Youssef Chahine strebt danach, ganz dicht am Ball des Geschehens zu bleiben. Die in seine verzweifelte Liebesgeschichte und in die historischen Shows integrierte Darstellung des Hungerstreiks ist ein Dokument. Im Vorspann hat der Regisseur den Film „der Union der Filmschaffenden für ihren Kampf für die Demokratie“ gewidmet. Auch hier geht es nicht ohne die alles relativierende Ironie. Die Organisatorin Taheiya Karioka träumt laut von einem „ganz kleinen Sandwich“, und Yahya von einer Zigarette, denn „ein Hungerstreik ist

¹⁸ Die Golfländer haben einen ungeheuren Bedarf an Videofilmen. Ein wichtiger Grund hierfür ist die Segregation der Geschlechter, die die Frauen ins Haus verbannt, ein anderer der allgemeine Mangel an Unterhaltung und Kinos. Ägypten ist das einzige arabische Land, das eine echte Filmindustrie besitzt. Traditionell in der Hand von syrischen und libanesischen Verleihern, ist die Filmproduktion in den letzten Jahren stark unter den Druck der Golfländer geraten, die die notwendigen finanziellen Mittel besitzen und ausschließlich schnell fertigzustellende und äußerst simple Videofilme wünschen, die ohne großes Können hergestellt werden können. Natürlich sind in diesen Filmen auch nur die leisen Andeutungen von Sexualität, Religion oder Politik verboten, abgesehen davon, daß sie nach den banalsten Mustern der Filmgeschichte gedreht werden. Während der Golfkrise, in der das Geld nur noch spärlich in die ägyptische Filmproduktion floß, war auch Erleichterung zu spüren, und mancher Kritiker schrieb, daß erst durch diese Karentz ein Neuanfang im ägyptischen Filmschaffen gemacht werden könne.

schließlich kein Fasten“. Und bei der letzten großen Versammlung der Streikenden singen alle die ägyptische Nationalhymne „Biladi, Biladi“, mein Land, mein Land – kitschiger geht es nicht; den Frauen laufen die Tränen über die Wangen, doch Yahya, der filmt, so wie er immer alles filmt, was aktuell ist, sucht Nadia mit dem Zoom und findet sie: sie geht langsam die Stufen hinunter – allein – und singt ein anderes Lied, ganz für sich: „Ich möchte frei leben – unter euch.“ Das ist Yussef Chahines einzige Konzession an die Romantik und an den positiven Glauben an die Zukunft.

Mich interessieren die Menschen, nicht die Steine

Anfang 1991 erhielt Yussef Chahine vom französischen Fernsehsender «Antenne deux» den Auftrag, einen Dokumentarfilm über Kairo zu drehen. Der dreißigminütige Kurzfilm *›Le Caire‹* beginnt mit einer Frage von Yussef Chahine an seine Studenten am Kairoer Film-institut: „Was wollen die Franzosen in so einem Film sehen?“ „Bauchtanz, die Pyramiden, den *Suq*, die Felluken, die Abwasserprobleme, den austrocknenden Nil, die Wohnungsnot“, tönt es von allen Seiten. „Und wenn wir etwas Tragisches filmen wollen?“, fragt Yussef Chahine ironisch.

Und findet die Antwort auf seine Weise. *›Gedreht zwischen dem 15. und 23. Februar 1991‹* steht als Untertitel. Die Wichtigkeit dieses Datums wird klar bei den langen Sequenzen der Studentenunruhen,¹⁹ die trotz herrschenden Kriegsrechts und einer stets präsenten Sicherheitspolizei Tausende von jungen Leuten während des Golfkriegs auf die Straße trieben, wo ihre Antikriegsparolen rasch in Proteste gegen Wohnungsnot und Preiserhöhungen umschlugen. Auch sie sind Themen von *›Le Caire‹*, doch nicht bitterernst und anklagend, sondern mit gewohntem Humor: eine Familie mit mehreren Kleinkindern auf der Landflucht stolpert im Gänsemarsch und dick beladen über Bahngeleise und landet schließlich bei ihren Verwandten, einem jungvermählten Paar, das sich nun dank der neuen Enge stehend im Badezimmer lieben muß.

All das, was so typisch ist für den brodelnden Moloch Kairo, was Angst macht und gleichzeitig fasziniert, taucht auf in dem kurzen Streifen: die Spekulanten und die dicken Marktfrauen, die Schmud-

¹⁹ Ihretwegen ist die öffentliche Vorführung des Streifens in Ägyptens Kinos verboten.

delkinder, die Muslimbrüder und ihre Massengebete, die neuen Sexbomber, die den jungen Männern den Kopf verdrehen, das letzte bißchen Grün im Vorort *Giza*, die neuesten Hits und die alten Volksmelodien. Zu einem wunderschönen Lied der großen Um Kulthum wird Yussef Chahine fast surreal: ein Greis, so alt wie das Lied, geht in die Nacht, wo die Busse die Dunkelheit mit ihrem schreienden Gehupe und ihren grellen Lichtern wie Monster durchheilen. Ein Muslimbruder sagt: „Alle Gesellschaften heutzutage sind ungläubig, auch die, die sich islamisch nennen.“ Und während die Kamera weit über die bewohnten Dächer der Stadt schweift, sagt Yussef Chahine: „Ich liebe die Menschen, nicht die Steine.“ Wie immer ist auch in *›Le Caire‹* die Liebe ein Hauptanliegen des unermüdlichen Filmemachers. Und lebhaft und mitreißend zeigt er, warum man das Ungeheuer Kairo trotz Gestank, Gedränge und Chaos lieben muß – wegen seiner Lieder und wegen seiner Frauen, die ebenso elegant Kohlköpfe wie Fernseher auf ihren Köpfen balancieren, wegen seiner anzüglichen Witze und wegen seiner lachenden Kinder und wegen seiner Cafés, wo man beim sanften Gurgeln der Wasserpfeifen und dem ständigen Klappern der Dominosteine lernt, was Zeitlosigkeit ist.

Direkt in das Herz des Zuschauers Ein Interview mit dem Regisseur Yussef Chahine²⁰

Frage: Sie haben einmal gesagt, daß jeder Film Sie etwas Neues lehrt. Was haben Sie noch zu lernen, was sind Ihre Träume, was wollen Sie von sich selbst und von Ägypten zeigen?

Antwort: Erstens möchte ich lernen, weiser zu werden; man erreicht niemals die Vollkommenheit, es gibt immer etwas zu lernen. Diese Idee gibt mir das Gefühl, nicht zu altern. Als Mensch möchte ich ein besserer Mensch werden. Den anderen mehr spüren, in seiner Entwicklung, der politischen und der gesellschaftlichen. Jeden Tag passiert etwas Neues, überall. Diese Entwicklung der Welt tangiert den Ägypter. Wie sie ihn berührt, möchte ich herausfinden, begreifen. Und voraussehen, ob wir die Waffen besitzen, um diesem Wechsel, diesen neuen Widersprüchen und Bedrohungen standzuhalten. Das möchte ich in meine Geschichten einbringen.

Frage: Schließt das bestimmte Ereignisse und Aspekte ein?

²⁰ Von Kristina Bergmann, geführt im Mai 1991.

Antwort: Es sind grundsätzlich alle Ereignisse. Aber besonders die, die meine Stellung im Leben beeinflussen. Was bin ich, was ist meine Funktion, wie kann ich selbst teilnehmen am Leben und Einfluß nehmen – speziell auf den anderen, auf den, der mir nahesteht. Man redet jetzt ständig von der „neuen Weltordnung“. Ich bin überzeugt, daß der Mensch, der auch nur die ersten Linien dieser neuen Ordnung stottern könnte, noch nicht geboren ist. Die Moral ist heute übel zugerichtet, auch wenn der Kapitalismus einen schäbigen Sieg erreicht hat; es ist ein Scheinsieg, da diejenigen, die diese Ordnung propagieren, nicht besser leben und dem großen Hunger kein Ende gemacht wird. Es ist häßlich und beschämend, daß wir so viele Mittel, Erfindungen und Möglichkeiten besitzen und daß sie dermaßen falsch eingesetzt werden. Wir befinden uns im elektronischen Mittelalter.

Frage: In den ersten zehn Jahren ihrer Karriere haben Sie Filme von sehr unterschiedlichem Niveau gedreht. Wie erklären Sie das?

Antwort: Zu vielen meiner frühen Filme stehe ich. Meinen ersten Film ›Papa Amin‹ (1950) zähle ich zu meinem Werk, zu dem, was für mich wichtig ist. Papa Amin ist mein Vater. ›Der große Harlekin‹ (1952), ›Die Dame des Zuges‹ (1952) oder ›Du bist mein Liebling‹ (1957) waren weniger wichtig, aber nicht schlecht gemacht. Die wirklich schwierige Periode kam 1958 nach ›Hauptbahnhof‹. Ich hatte damals das Gefühl, daß meine Filme nicht gefallen. ›Hauptbahnhof‹ war ein Mißerfolg, man spuckte mir bei der Premiere ins Gesicht. Ich verstand nicht, daß dieser Film als Angriff empfunden wurde, die Leute waren auf seine Sprache nicht vorbereitet. Ich war verloren und machte eine Reihe von vier oder fünf äußerst nichtssagenden Filmen. Ich nenne das meine schwarze Phase. Ich machte sie nicht willentlich; ich verstand die Leute nicht, weil ich mich selbst nicht verstand. ›Hauptbahnhof‹ war ein Schrei, der direkt von meinem Herz zu dem der Zuschauer ging, doch niemand wagte das damals zu empfinden oder gar zu sagen.

Frage: Ihre frühen sozialkritischen Filme, so wie z. B. ›Kampf im Tal‹ (1954) oder ›Kampf im Hafen‹ (1956) waren sehr direkt, mitreißend und leicht zu verstehen. Die späteren, insbesondere ›Der Spatz‹ (1972) und ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ (1976) sind nicht weniger kritisch, aber viel komplexer und für das Durchschnittspublikum schwerer zu verstehen.

Antwort: Das Informationsniveau ist heute ganz anders. Ein Publikum, daß vier Stunden pro Tag fernsieht, ist nicht dasselbe wie eines, das nur einen Film pro Woche im Kino sieht. Ich passe mich

dem Stand an; meine Möglichkeiten haben sich entwickelt. Außerdem habe ich mich verändert, und das will ich vor dem Zuschauer nicht verbergen. Trotzdem glaube ich nicht, daß meine Filme zu komplex geworden sind. Wer meine Filme sehen will, geht nicht ins Kino, um Nüßchen zu knabbern. Ich will nicht den Versuchungen des kommerziellen Films unterliegen. Mein Erfolg stellt sich oft erst spät ein; »Hauptbahnhof« hat 200mal seine Produktionskosten eingespielt – in einer Zeitspanne von 28 Jahren. Der Film war zu intim, zu ehrlich für das öffentliche Kino. Erst als sich der Zuschauer vor dem Fernseher, allein mit sich selbst, eingestehen konnte: „Qenauwi, das bin ich“, wurde »Hauptbahnhof« ein Lieblingsfilm der Ägypter.

Frage: Welche Ihrer Filme ordnen Sie in den Realismus ein?

Antwort: Man will immer alles kategorisieren; meiner Ansicht nach gibt es nur gutes oder schlechtes Kino. Ich kann mir nichts Realistischeres als »Hauptbahnhof« vorstellen, der von den Kritikern nie zu dieser Richtung gezählt wurde. Aber auch die Phantasie gehört zum Realismus, so empfinde ich meinen letzten Film²¹ mit all seinen Spiegelerien und Verrücktheiten auch als realistisch. Kino ist meine Berufung. Deshalb kann ich nicht lügen. Ich will dem anderen eine Wahrheit zeigen, die ich erfahren habe. Und der Zuschauer hat das Recht, etwas zu erfahren und nicht nur unterhalten, benebelt zu werden... Ich kann die Leute auch verschaukeln und weiß sehr gut, wie ich sie zum Weinen bringen kann. Meiner Meinung nach habe ich kein Recht dazu. Aber mein Angriff auf die Tabus ist nicht als Provokation gemeint und mein In-die-Tiefe-Gehen entspringt dem Bedürfnis, mich und die Welt zu verstehen. Andererseits finde ich es nicht notwendig, alle Tabus anzugreifen. Niemand hat das Recht, den Leuten vorzuschreiben, wie sie sich zu verhalten haben.

Frage: Gibt es eine arabische Filmsprache?

Antwort: Filmsprache ist grundsätzlich visuell. Deshalb ist sie dieselbe auf der ganzen Welt. Vielleicht gibt es eine Grammatik der Filmsprache, die man lernen kann, die sich verbessern kann. Talente gab es immer bei den Arabern, ob sie anders sind als sonst auf der Welt, ist mir egal. Den Neorealismus nennt man italienisch, die Nouvelle vague französisch – ich empfinde das als Blödsinn. Kunst ist etwas Universelles. Aus der Kategorisierung erwachsen Rassismus und religiöser Extremismus. Jeder will Kino machen, das international anerkannt wird. Mir ist das gelungen, und prompt wirft man mir vor, „Europäer“ geworden zu sein, nicht „ägyptisches“ Kino zu machen.

²¹ »Alexandrien, nochmal und immer wieder« (1990).

Ihr wollt Grenzen ziehen, ich nicht. Ich akzeptiere weder Landes- noch kulturelle oder religiöse Grenzen. Mein Paß sagt nicht, welche Art von Kino ich machen muß. Und die, die so furchtbar ernst und ultranational vom „ägyptischen Film“ reden, tragen einen Anzug von Cardin, essen amerikanischen Weizen und Schweizer Schokolade.

Frage: Was ist für Sie Geschichte? Sie ist immer integriert in Ihre Filme; oft als Geschichte an und für sich und manchmal als Gegenwart, die dabei ist, Geschichte zu werden.

Antwort: Geschichte ist wichtig in meinen Filmen und in meinem Leben. Alles – die Gesellschaft, ich selbst und die Story, von der ich erzählen will – ist in einem Entwicklungsprozeß. Sie haben ihren Anfang, und ich kann ein bißchen voraussagen, wie sie zu Ende gehen werden. Sie verfolgen eine Spur, eine Richtung, aber es ist nicht wahr, daß Geschichte sich wiederholt. Wir sind konditioniert, gefangen in einem internationalen System, das bestimmte Interessen verfolgt. Ich kann nicht meine Geschichte erzählen und ignorieren, daß es einen Herrn Saddam, einen Herrn Bush und einen Herrn Mubarak gibt. Ich kann die Krise in der UdSSR nicht wegdenken aus meinem Kontext oder sie verleugnen. Alles, was in der Welt passiert, hat einen direkten Einfluß auf jeden einzelnen – in jeder Beziehung und in jedem Moment.

Frage: In ›Der Spatz‹ (1972) ist es Ihnen gelungen, die Niederlage von 1967, und was sie für die Ägypter bedeutet hat, auf sehr berührende Weise wiederzugeben.

Antwort: Der ägyptische Film hat immer wieder eine Fähigkeit bewiesen, schwere Schicksalsschläge und schlimme Ereignisse trotz schwierigster Umstände auszudrücken. Frankreich hat es bis heute nicht geschafft, ernsthaft und tiefgehend über seine Niederlage im algerischen Krieg zu sprechen. ›Der Spatz‹ war zwei Jahre lang verboten, doch – historisch gesehen – was sind schon zwei Jahre; und der Film ist gemacht worden. International betrachtet sind wir unsere Geschichte filmisch oft viel früher angegangen als die anderen. Wo sind beispielsweise die „realistischen“ Indianerfilme? Im Film ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ (1976) habe ich ein frühes, kritisches Bild Sadats gezeichnet, das durchaus nicht dem entsprach, was der Westen in ihm sehen wollte. Und jetzt rede ich (und andere) über die Gefahren des Fundamentalismus – trotz der Drohungen Saudi-Arabien und der Muslimbrüder. Und wenn Saudi-Arabien der Lakai Amerikas ist, so ist Amerika auch der Lakai des saudiarabischen Öls. Wir leben in einer Diktatur, zumindest was die Information betrifft, und alles, was das Publikum sieht, ist vom Ministerium für Information abgesegnet. Man kann nicht wirklich reden – aber wir tun es trotzdem.

Die Nasserzeit war ungemein wichtig für mich, und ich hing an ihr, aber auf eine ganz spontane Art und Weise und nicht wissenschaftlich begründet. Ich fühlte mich mit dem Arbeiter, dem Bauern verbunden. Die Ausmaße des Nasserismus, die Zusammenhänge mit der Weltpolitik waren mir damals allerdings nicht klar.

Frage: Die Dialoge in *›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹* (1990) sind nicht typisch für den ägyptischen Film. Sie sind schnell und amüsant, trotz ihrer Tiefe und ihres Inhalts: der Liebe.

Antwort: Bei der wahnsinnigen Begegnung zweier Personen, die sich voreinander entblößen, ist es wichtig, wer sich zuerst „auszieht“. Wer ist ehrlicher, wer wagt mehr? Nadia ist offener, und im Grunde ärgert Yahya sich darüber und löst damit bei sich selbst den Wunsch aus, auch mehr zu sagen. Das wollte ich in diesen Gesprächen, die eigentlich Liebesszenen sind, zeigen: wie diese Frau Yahya aus seiner Schüchternheit und seiner Scham holen konnte. Und wenn sie sagt, ich mag dich so wie du bist, und er einwenden will, ich bin aber völlig verdreht, ist da gleichzeitig auch eine Kommunikation in den Augen, die zu ehrlich ist, um überhaupt ausgesprochen zu werden. Yahya macht weitere Schritte, provoziert von Nadias Direktheit. Das ist ein Spiel, schrecklich und wunderbar zugleich. Die Schwierigkeit besteht darin, die verschiedenen Ebenen des Dialoges zu zeigen und den wahren überhaupt erst auszulösen. Wenn die Partner sich wiederholen, bedeutet das, daß die Liebe nicht durchgekommen ist. In dem Moment, wo sie gefilmt wurden, konnten sie sich nicht lieben. Um den ehrlichen Dialog dann zu filmen, braucht es ein wahnsinniges Vertrauen zwischen den Schauspielern und dem Regisseur. Der Schauspieler muß spüren, daß er für mich spielt. Ich schaffe eine Vertrauensbasis, die ihm erlaubt, das gewünschte Gefühl durchzuhalten. Dann versetze ich ihn in die Stimmung, in der er spielen muß – Liebe, Haß, Wut –, und manipuliere, wenn das nötig ist. Aber zunächst muß er sich geliebt fühlen, total und bedingungslos. Von ihm erwarte ich dasselbe, sonst ist das Resultat fade.

Frage: In ihrem letzten Film haben sie eine komisch-witzige Darstellung geschichtlicher Ereignisse gewählt.

Antwort: Ich habe Probleme mit dem historischen Film. In *›Adieu Bonaparte‹* (1985) ist Bonaparte viel reeller als der Mythos Bonaparte, den die französischen Geschichtsschreiber aus ihm gemacht haben. Meine Quellen waren die Tagebücher von Bonapartes Soldaten. Einer von ihnen schrieb sowohl seiner Frau als auch seinem Schwager Briefe, in denen er über die Eroberung Ägyptens berichtete. So schrieb er an seine Frau, wie weise und klug es doch von Bonaparte.

parte gewesen war, sie von Alexandrien nach Kairo durch die abkürzende Wüste zu führen, während er bei seinem Schwager über die maßlose Dummheit und Arroganz dieses Deppen klagt, wegen dem sie tagelang hätten dursten müssen. „Geschichte“ ist fast immer Glorifizierung, und wenn nicht, dann eine simple Auflistung von Daten von Eroberungen und Niederlagen. Als Gamal Abdel Nasser starb, fragte ich fünf seiner besten Freunde: wie war Nasser, erzähle mir ein bißchen. Ich bekam fünf völlig verschiedene Schilderungen. Der Historiker vertritt eine Meinung. Es gibt keine Wahrheit in der Geschichte. Deshalb gebe ich von Anfang an meine Meinung ein und versuche nicht, ein „objektives“ Bild zu schaffen. Mit einer komischen Darstellung wird die Abstraktion noch deutlicher.

Ein Erwachen verpaßt seine Chance

Der Frustration Luft machen

Unter Nasser trat nach 1967 ein wichtiger Wandel ein. Die Niederlage im Junktirg¹ wurde nicht nur als eine militärische Niederlage empfunden, sondern als ein Bankrott des Systems. Was man irgendwie gewußt hatte, irgendwie akzeptiert hatte, wollte man nun anprangern: die widerrechtlichen Methoden in der Politik und in der Verwaltung. Den Druck, den ein Klima der Angst hervorgebracht hatte, mußte man herausschreien, sagen, daß es so nicht gehe, daß man endlich Demokratie und Gerechtigkeit wolle. Es regierte die Einheitspartei; Opposition und Presse waren mundtot gemacht, und eine sich immer mehr verstärkende Angst vor Kritik hatte ein totalitäres System des Terrors geschaffen. Die Niederlage machte der Unzufriedenheit Luft; wo waren die Freiheit und die Demokratie, die Unabhängigkeit, von denen ganz Ägypten geträumt hatte? Und Nasser selbst machte einen Wandel durch; er, der abdanken wollte, der verzweifelt war und sich als einziger Verantwortlicher für die Niederlage sah, und den die Leute trotzdem nicht gehen lassen wollten, glaubte nun, das Heil in einer anderen Politik zu finden.

Kritik wurde nicht nur gestattet, sondern gefördert. In diesem Klima entstanden die wenigen gegenwartsbezogenen Filme. Kamal ash-Sheich, ein Filmmacher der zweiten Generation, drehte 1969 *»Miramar«*. Die Novelle von Nagib Mahfuz (1967) gab ein scharf beobachtetes Gesellschaftsbild vor. Der tiefsschürfenden Kritik der Gegenwart hatte sich der Schriftsteller seit Ende der fünfziger Jahre gewidmet. Kamal ash-Sheich begann seine Karriere als Cutter und drehte 1952 seinen ersten Film. Nach dem Vorbild Hitchcocks versuchte er sich im Thriller, der seine Qualitäten mehr durch einen per-

¹ Im Junktirg besetzte Israel ganz Palästina bis zum Jordan, eroberte die Sinai-Halbinsel, den Gazastreifen und die Golan-Höhen. In Ägypten brach in wenigen Stunden und mit einem Gefühl grenzenloser Erniedrigung jahrelang hochgezüchteter Nationalstolz in sich zusammen.

fekten Schnitt als durch eine originelle Regie erhielt. Auch als er begann, sich gesellschaftskritischeren Themen zu widmen, blieben seine Filme spannend und unterhaltsam, wie beispielsweise »Der Dieb und die Hunde« (1962), dem ebenfalls ein Roman von Nagib Mahfuz (1961) zugrunde liegt.

Die Intellektuellen sind mit den Bauern gefallen

»Miramar« (D: Mamduh al Lithi; K: Abdelhalim Nasr, 1969) geht weit über den kritischen Ansatz von »Der Dieb und die Hunde« hinaus. Hier wird ein System konkret angeklagt und deutlich gesagt, wer die Schuldigen sind. Das sind eben nicht nur die, die man so gut kennt – Anhänger der alten Klassengesellschaft, die Opportunisten und die Bestechlichen –, sondern auch die Intellektuellen, die man für moralisch integer hielt. In der Alexandriner Pension 'Miramar' treffen Ägypter verschiedener Anschaulungen zusammen: der enteignete ehemalige Staatssekretär des Königs Faruq, ein pensionierter Beamter, ein junger aufstrebender Vertreter der ASU² und ein Kommunist. Die Handlung spielt fast ausschließlich in der Pension, die eine Griechin leitet. Sie wird von Zohra unterstützt, die mit der Flucht in die Stadt versucht hatte, einer Zwangsheirat zu entgehen. Tolba Bey, der ehemalige Staatssekretär, redet von den guten alten Tagen, der 'Wafdpartei'³, die damals für Unabhängigkeit und Demokratie kämpfte, und seinen verlorenen 1000 Feddan. Der große alte Schauspieler Yussef Wahbi besaß genügend Charme und Ironie, um der Rolle den erwünschten Touch von 'Klasse' und Lächerlichkeit zu geben. Doch ihr entkommen auch die anderen nicht, dafür sorgt die bissige, intime Beschreibung der Charaktere durch Nagib Mahfuz. Der gutaussehende und seriös wirkende Serhan al Beheiri, Oberbuchhalter bei einer Baumwollspinnerei und Parteimitglied, repräsentiert die neue Gesellschaft, die anders sein soll und doch ihrem alten Op-

² Die 'Arabische Sozialistische Union' wurde 1962 von Nasser gegründet. Nach dem sozialistischen Modell regierte sie als Einheitspartei. Die Mitglieder rekrutierten sich an der Basis, auf der sich eine strenge Hierarchie bis zum Zentralkomitee aufbaute.

³ *Al Wafd* (= Die Delegation) war ursprünglich für die Förderung der ägyptischen Unabhängigkeit gebildet worden und wollte nach dem Ersten Weltkrieg an der Konferenz von Versailles teilnehmen. Hierzu kam es nicht, doch war der Wafd von 1920 bis 1952 die wichtigste politische Partei.

portunismus erliegt. Er gehört zu den falschen Progressiven, die an ihren persönlichen Ambitionen und an ihrem bürokratischen Denken scheitern.

Zu den Höhepunkten des Films gehören die humorvoll-vieldeutigen Gespräche der Bewohner der Pension, die alle ihren politischen Standpunkt einbringen, der aber nur ihre persönlichen Bedürfnisse widerspiegelt. Sie sind 'Machos' und verfolgen rücksichtslos Zohra, die als 'Mädchen für alles' auch ihnen zu Diensten sein soll. Nagib Mahfuz hat immer viel Mitgefühl für die Frauen, besonders die machtlosen und die gefallenen. Keinem ägyptischen Schriftsteller sind so liebevolle Porträts von Prostituierten gelungen wie ihm. Auch in 'Miramar' bringt er in den zynischen Dialogen deutlich seine Verachtung für die Männer und ihre verquere Sexualität zum Ausdruck. Niemand wird hiervon ausgenommen, auch nicht Serhan, der die Sache anders angeht, aber gerade deshalb um so verhängnisvoller. Er wird durch Zohra an seine glückliche Jugend auf dem Land erinnert, an das einfache Leben, die Bauern usw. Er verliebt sich in sie und verspricht, sie zu heiraten. Seine Verführungsversuche will er mit seiner aufrichtigen Liebe rechtfertigen, die doch fast einer Eheschließung gleichkäme. Zohra versucht unterdessen ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen und lernt bei einer jungen Lehrerin Lesen und Schreiben. Als Serhan die Lehrerin sieht und erfährt, daß sie aus einer großbürgerlichen Familie stammt, verlobt er sich mit ihr. Zohra sagt er nichts davon. Natürlich wollen hier Schriftsteller und Regisseur den Lobgesang des Sozialismus auf das Volk, auf Bauern und Arbeiter karikieren, der die Klassenschranken nicht aufgehoben hat, weil die Oberschicht unter sich bleibt und der Parvenü sich mit ihr verbinden will.

Serhan braucht Geld für seine Heirat, seinen sozialen Aufstieg. Ein Freund schlägt ihm ein Geschäft vor. Eine Ladung Baumwolle soll 'verlorengehen', womit die beiden mehr Geld als sonst in zehn Jahren verdienen könnten. Natürlich hat Serhan zunächst Bedenken, ein Gemisch aus Angst und Skrupeln, jedoch nicht das Gefühl, hiermit ein ganzes Volk zu betrügen. Sein Ehrgeiz überwiegt, und die notwendigen Verabredungen werden getroffen.

In der Pension wird über den dogmatisch däherredenden jungen Mann gewitzelt: „Wann bist du eigentlich Sozialist geworden“, wird Serhan vom Kommunisten gefragt, „vor der Revolution oder nach der Revolution?“ Serhan spürt den Vorwurf und wohl auch seinen eigenen Opportunismus und sagt: „Mit der Revolution.“ „Das ist schön“, meint Tolba Bey, „wir alle lieben die Revolution, sogar Zohra, nicht wahr, Zohra?“ Doch Zohra weiß sich zu wehren. Als

Serhan ihr erklärt, daß er doch kein Dienstmädchen heiraten könne, gibt sie ihm eine Ohrfeige, macht einen Skandal in der Pension und erzählt alles ihrer jungen Lehrerin. Tolba Bey meint trocken: „Die Intellektuellen sind mit den Bauern gefallen. *Vive le socialisme!*“ Der junge Kommunist verprügelt Serhan, die Griechin wirft ihn aus der Pension. Doch draußen erwartet ihn noch Schlimmeres; der abgezweigte Lastwagen mit der gestohlenen Baumwolle wird erwischt, seine Verlobte trennt sich von ihm – ihm bleibt nur der Selbstmord.

Die Wut der Jungen

Im Jahre 1963 verlassen die ersten ausgebildeten Cineasten das 1959 gegründete Filminstitut. Nur wenige fanden eine Stelle, boykottiert von den Professionellen, die den Neulingen nichts zutrauten, und von den privaten und staatlichen Produzenten, die den dem Publikum unbekannten Regisseuren kein Geld vorschießen wollten, um ihren ersten Film zu machen. So drehten die meisten zunächst Kurzfilme oder stiegen beim Fernsehen ein. Bis 1967 stieg ihre Zahl auf 500 an, von denen nur ein Bruchteil Arbeit in den Studios fand.

Nach der Niederlage von 1967 begann man nachzudenken, und es bildete sich ein neues Bewußtsein, das der kritischen neuen Generation mehr Aufmerksamkeit schenkte. In der Film- und Theaterzeitschrift *›Al Kauwakeb‹* durften die jungen zornigen Leute ihre Vorschläge und Forderungen veröffentlichen. Sie verlangten die Abschaffung des alten Kinos, der betulichen Literaturverfilmungen, ein demokratischeres Arbeitsklima und diesmal ein wirklich ägyptisches Kino. Im Jahre 1968 schlossen sich mehrere junge Regisseure, Schauspieler, Drehbuchautoren und Techniker in der ‘Gruppe Neues Kino’ zusammen, die sofort in verschiedenen Bereichen aktiv wurde. Unter den Gründern befanden sich die Kritiker Sami as-Salamuni und Samir Farid, die Dokumentarfilmerinnen Nabiha Lotfi und Ateiyat al Abnudi und die Regisseure Ali Abdelchaleq und Mohammad Radi. Neben der Schaffung eines „Gegegenwartskinos“⁴ forderte die Gruppe auch die Vorführung von experimentellen Filmen, „um ein neues Publikum anzusprechen“. Sie kritisierte immer wieder den „intellektuellen, künstlerischen Rückstand des ägyptischen Kinos, ebenso wie den der Produktion“, die ihre Ursachen in der Ignorierung

⁴ Zitiert aus *›Achbar‹*, Bulletin des interarabischen Zentrums für Kino, 15. Mai 1972, Beirut.

der ägyptischen Wirklichkeit, dem Festhalten an den Filmschemata und dem Starsystem der vierziger Jahre habe, die in Hollywood längst zur Vergangenheit gehörten. Die 'Gruppe Neues Kino' schlug eine Zusammenarbeit mit anderen arabischen Ländern vor, um gemeinsam ein spezifisch arabisches Kino zu schaffen. Mit anderen Ländern sollten Filme ausgetauscht werden, um endlich das Weltkino in Ägypten vorzustellen und ebenso ägyptisches Filmschaffen im Ausland bekannt zu machen. Daneben veranstalteten die jungen Cineasten Seminare, durch die die Gruppe rasch bekannt wurde und ihre Mitgliederzahl beträchtlich erhöhen konnte.

Der erste Film, den die Gruppe drehen wollte, sollte nicht nur vom Inhalt her anders sein, sondern auch vom Engagement der Beteiligten her. Die 'Allgemeine Ägyptische Filmorganisation' erklärte sich bereit, 70% des Budgets zu tragen. Alle Beteiligten, auch die Schauspieler, sollten nur 10% ihrer Gage erhalten und den Rest erst bei Erfolg des Films. Keiner der Schöpfer dieses ersten Films, *'Gesang über der Passage'* (R: Ali Abdelchaleq; D: Mustafa Muhamarram; K: Rifaat Raregh, 1970), war über dreißig Jahre alt. Das ließ viele Leute auf etwas wirklich Neues hoffen. Sie wurden enttäuscht; das Werk der Jungfilmer bewegte sich in allzu bekannten Bahnen. Die Personen im Film waren eher Klischees als Menschen, die man sich vorstellen konnte, ungeschickt dirigiert und in einem Patriotismus verhangen, den man in den fünfziger Jahren akzeptiert hätte, der jetzt aber plump und übertrieben wirkte. Der Junikrieg ist vorbei und verloren, doch eine kleine Gruppe Soldaten beschließt im Sinai auszuhalten und sich nicht mit der Niederlage abzufinden. Wenn auch die Idee des Nicht-aufgeben-Wollens positiv aus der Depressivität des Filmschaffens dieser Jahre heraussticht, hat doch das exaltierte Verhalten der Soldaten nichts von der Tristesse der Ägypter in *'Der Spatz'* (1972)⁵ von Yussef Chahine und nichts von der wilden Entschlossenheit des Attentäters Ibrahim in *'Ein Mann in unserem Haus'* (1961)⁶ von Henry Barakat. Es sind die sentimental Höhenflüge derer, die die wahre Trauer um die Niederlage nicht gespürt haben. Trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – bekam *'Gesang über der Passage'* am Festival von Damaskus 1972 den ersten Preis. Eigenartig ist die Entwicklung des Regisseurs und des Drehbuchautors dieses Films von progressiven zu kommerziellen Filmemachern. Regisseur Ali Abdelchaleq drehte

⁵ Siehe auch das Kapitel *'Die Freiheit des Egos'*, S. 129 ff.

⁶ Siehe auch das Kapitel *'Ein Liebling der Revolution – Der patriotische Film'*, S. 66 ff.

einige kritische Filme über das Drogenproblem, um sich dann immer mehr den leichteren Genres zu widmen, und Mustafa Muhamram wurde der Lieblingsautor des Sexstars Nadia al Gindi.

Der zweite und letzte Film der Gruppe, ›Die Schatten am anderen Ufer‹ (D: Ghalib Shaath, K: Samir Farag, 1971), wurde von dem palästinensischen Flüchtlings Ghalib Shaath⁷ nach einem Theaterstück des ägyptischen Autors Mahmud Diab geschrieben und gedreht. Besser weil nüchtern als der erste, leidet auch er unter dem konstruiert wirkenden Rahmen der Handlung. Diesmal sind es junge Kunststudenten auf einem Hausboot, die eigentlich weit weg vom politischen Geschehen vor sich hinleben und plötzlich dem Krieg gegenüberstehen. Interessant ist die Kritik des Films am Künstler und am Intellektuellen, der abgehoben vom politischen und gesellschaftlichen Alltag Ägyptens lebt. Indirekt werden sie als mitschuldig an der überraschenden Niederlage dargestellt. Der Film durfte erst 1975 gezeigt werden – nach einer massiven und aggressiven Pressekampagne gegen die Macher und den Inhalt des Films, nach einigen Schnitten durch die Zensur und nach dem siegreichen Oktoberkrieg.

Abrechnung mit der Nasser-Ära

Ali Badrachan war einer der ersten Regisseure, die sich an einer ausführlichen Bewältigung der Vergangenheit versuchten. Nach seinem ersten Film ›Die Liebe, die war‹ (1973), einem Melodrama über das Scheitern der wahren Liebe an den gesellschaftlichen Umständen, rollte er in ›Al Karnak‹ (D: Mamduh al Lithi; K: Mohsin Nasr, 1976) die Foltermethoden der Geheimpolizei und Nasser auf. Es ist eine Verfilmung eines Romans von Nagib Mahfuz (1974), der sich jedoch bei all seiner Kritik wie immer von jeglicher Parteinahme distanziert hatte. Ali Badrachan ist das nicht so gelungen. Bereits der Untertitel der Uraufführung im Jahre 1976 deutete es an: „Die Grausamkeit von Nassers Geheimpolizei in einem volkstümlichen ägyptischen Film“. Ali Badrachan will sich nicht nur mit einer Analyse einer Diktatur und ihrer Methoden begnügen, sondern gleichzeitig auch das neue Regime loben. Er wird zu den fortschrittlichen und kriti-

⁷ Er wurde 1935 in Jerusalem geboren und kam 1948 mit seiner Familie nach Gaza. Nach einem Studium der Regie an der Filmhochschule in Wien drehte er mehrere Kurzfilme. Das Gemeinschaftsprojekt der 'Gruppe Neues Kino' war sein erster Spielfilm. Seit 1974 lebt er in Beirut.

schen Filmemachern Ägyptens gezählt und erklärt⁸ seinen Lobgesang auf das Sadatregime mit den Forderungen der Zensur. Seine Kritiker bezeichnen sein widersprüchliches Verhalten als ein typisches Phänomen der ägyptischen Filmproduktion. Der politische Film ist fast immer die Initiative eines einzelnen und nicht die einer Partei oder politischen Gruppierung.

Eine monströse Geheimpolizei

›Al Karnak‹ spielt 1973 während des Oktoberkrieges. Im Künstler- und Literatencafé 'Al Karnak' sitzt apathisch und verlottert Ismail. Im Radio wird die Überquerung des Suezkanals durch die ägyptischen Truppen gemeldet. Alle stürzen zum Radio und der Jubel ist groß. Der Schande von 1967 ist nun endlich ein Ende gesetzt. Damals hatten sich die Ägypter erniedrigt und in ihrem Stolz persönlich angegriffen gefühlt. Nach fünfzehn Jahren war der Glaube an Fortschritt und Unabhängigkeit durch eine vollständige Niederlage zusammengebrochen, die ihnen ausgerechnet von Israel beigebracht wurde. Wenn 1973 auch nur ein Teilsieg errungen wurde, war doch etwas Wichtiges geschehen und in Gang gebracht worden. Einer der Gäste des Cafés meint: „Zum Glück erlebe ich das noch“, während Ismail wie im Traum nach draußen geht, zum Krankenhaus eilt und schreit: „Ich bin Arzt, ich möchte helfen!“

Es folgt ein Flashback. Eine junge fröhliche Gruppe Studenten. Sie stellen die Generation dar, die unter Nasser groß geworden ist und an die propagierten Ideale glaubt. Im Café 'Al Karnak' diskutiert man über Politik; die einen schwärmen vom Nasserismus, die anderen vom früheren Liberalismus. Zeinab und Ismail studieren Medizin und sind verliebt. Als sie für eine Parade Spruchbänder schreiben sollen, schlägt Zeinab vor, aus dem Stoff lieber Kleider für die Armen zu nähen. Dieser Anlaß genügt, um von der Sicherheitspolizei vernommen zu werden. Die Verhöre sind grausam und kafkaesk; der Angeklagte weiß, daß seine Erklärungen nichts nutzen, daß er nie erfahren wird, wo er ist, wer ihn verdächtigt und warum. Ismail wird gefragt, seit wann er bei den Muslimbrüdern ist. Er, der links, fortschrittlich ist, kann die Frage und den Verdacht kaum glauben. Er begreift nicht, daß er zu intelligent, zu gut ist und daß dies der eigentliche Vorwurf ist, den man ihm macht. Der Freund der beiden, der Kommunist

⁸ Nach einem Interview von der Autorin mit dem Regisseur.

Helmi, ist forsch in seinen Antworten und provoziert die Ankläger in ihrer Dummheit. Es ist typisch für Nagib Mahfuz, daß in seinen Romanen fast immer ein Kommunist vorkommt, der weitaus positiver als die anderen Personen dargestellt ist. In Kamal ash-Sheichs *»Miramar«* (1969) war der Kommunist der einzige, der das Dienstmädchen Zohra respektierte, in *»Al Karnak«* ist er eher bereit zu sterben, als Opportunist zu werden.

Zerstörung der Intimität

Die drei Studenten werden entlassen. Die Eltern Zeinabs (ausgezeichnet gespielt von Taheiya Karioka und Farid Shauqi) meinen, sie hätten sie doch immer gewarnt, sich mit Politik zu befassen. Zeinab und Ismail verlobten sich. Helmi wird schon bald wieder festgenommen und diesmal richtig verdächtigt: als Kommunist. Tatsächlich war es ein frustrierendes Phänomen unter Nasser, daß Künstler und Intellektuelle oft unter einer Bezeichnung oder politischen Richtung festgenommen und jahrelang inhaftiert wurden, die sie gar nicht vertraten. Ismail und Zeinab, aufrechte Nasseristen, werden zu ihrer großen Überraschung nun auch der kommunistischen Subversion und Rädelshürerei angeklagt. Ihnen wird die Anführung eines großen Arbeiterstreiks in *Mahalla al Kubra*⁹ angehängt. Helmi versteht, daß die Sicherheitspolizei Schuldige braucht, auch wenn es nur Scheinschuldige sind. Die Sicherheitspolizei weiß, daß sie nie die gesamte Opposition ausrotten kann, aber sie kann das Gefühl vermitteln, daß sie alles unter Kontrolle hat. Es folgen Bilder von Folterungen, wie man sie grausamer wohl nie im ägyptischen Kino gesehen hat. Der Höhepunkt ist die Vergewaltigung Zeinabs von einem garstigen Mann vor der versammelten Polizei. Der Schauspielerin Suad Hosni, die in den siebziger Jahren in zahlreichen politischen Filmen die Hauptrolle spielte, ist hier eine Glanzleistung gelungen; meisterhaft zeigt sie, was Vergewaltigung eigentlich ist: der schrecklichste, weil intimste, Angriff auf eine Würde, die so verletzlich ist.

In Anwesenheit von Ismail droht man Zeinab mit einer neuen Vergewaltigung. Fast wahnsinnig unterschreiben die beiden alles, was man von ihnen verlangt, und erklären sich schuldig. Doch hiermit hat

⁹ *Mahalla al Kubra* ist das Zentrum der Baumwollverarbeitung im Delta und wurde in den dreißiger Jahren von der 'Bank Misr' aufgebaut. Hier fanden und finden bis heute immer wieder große Arbeiterstreiks statt.

das Grauen kein Ende. Der Chef der Sicherheitspolizei verlangt von Zeinab, daß sie ihre Freunde, insbesondere Helmi (der noch nicht ausgesagt hat), bespitzelt. Ihre Angst und ihr Schrecken könnten nicht größer sein. Nur Trauer bleibt und Einsamkeit, nichts mehr von der Fröhlichkeit der alten Tage. Ismail und Zeinab wandern schweigend durch die dunkle Stadt. Sie schämen sich voreinander, und keiner wagt dem anderen zu erzählen, was wirklich mit ihm passiert ist. Sie schlafen zum ersten Mal zusammen und Ismail entdeckt, daß sie nicht mehr Jungfrau ist: „Ich wollte dich beschützen und habe deinetwegen falsch ausgesagt! Warum?“ Ihre letzte Intimität ist zerstört, zerbrochen an der Mechanik einer monströsen Geheimpolizei.

Die drei werden wieder verhaftet. 1967, Krieg, Soldaten in den Straßen. Im Gefängnis wird Helmi zu Tode geprügelt. Nach der Entlassung aus dem Gefängnis will sich Ismail von Zeinab trennen: „Unser Weg ist nicht derselbe“, sagt er und wirft ihr den Ring vor die Füße ...

Und wir sind wieder in der Gegenwart, also 1973. Ismail ist es schlechtgegangen in den letzten Jahren. Er sieht verschlampt aus und nimmt offensichtlich Drogen. Ihm war nicht der Märtyrertod Helmis vergönnt, der aus seiner Einstellung keinen Hehl machte. Ismail hat ausgesagt, ebenso wie Zeinab, um nur noch schlimmer dranzukommen oder benutzt zu werden für die Zwecke des Regimes. Das ist die Botschaft des Films. Doch gilt sie nur für das Regime Nassers? Und war es notwendig, immer wieder zu betonen, daß unter Sadat alles anders wurde? So wird in *›Al Karnak‹* unter dem neuen Präsidenten endlich Gerechtigkeit geübt: der brutale Chef der Sicherheitspolizei wird eingesperrt und konfrontiert mit all den politischen Gefangenen, die er auf dem Gewissen hat. Die Naivität der Szene, die sich kraß von den durchdachten Folterungsszenen abhebt, ist erstaunlich. Ebenso das Erwachen Ismails aus seiner Resignation, als er vom Sieg hört. Sicher, es werden Ärzte gebraucht, aber woher kommt der plötzliche Enthusiasmus bei jemandem, der mit der ganzen Menschenverachtung konfrontiert wurde, die Macht mit sich bringen kann? Bei Ali Badrachans Darstellungsweise bleibt der Sieg von 1973 so ein rein symbolischer Wert.

Ich habe für Ägypten gelebt, ich sterbe für Ägypten

›Al Karnak‹ ist trotzdem – wegen seiner exakten Darstellung von Machtmißbrauch und Folter – einer der wichtigsten Filme der siebziger Jahre, die mit der Nasser-Ära abrechneten. Dutzendweise

folgten die, die Sadat glorifizierten, den Oktobersieg bejubelten und unreflektiert und oberflächlich den 'Sozialismus' verdammten. Mohammad Radi, einer der Gründer der 'Gruppe Neues Kino', drehte 1973 mit den Schauspielern Nadia Lotfi, Rushdi Abaza, Shukri Serhan und Salah Mansur einen der ungeschliffensten und ärgerlichsten Anti-Nasser-Filme überhaupt. „Er ist hinter der Sonne verschwunden“, sagen die Ägypter, um die Festnahme eines Oppositionellen zu umschreiben. In seinem Film *›Hinter der Sonne‹* (D: Hassan Mahassib; K: Abdelaziz Helmi) zeigt der Regisseur Mohammad Radi nationalstische Studenten, die für Freiheit, für Ägypten, für das Gute und – denn das ist identisch – den neuen Präsidenten Sadat (weder sein noch Nassers Name werden genannt) demonstrieren. Für ihren geraden Patriotismus werden sie von den Bösen, nämlich den Nasseristen, verhaftet und gefoltert. Auch hier nimmt der Vorspann wieder die Moral voraus: „Dies ist ein Film über die Freiheit. Dank der Korrekturevolution vom 15. Mai (1971) dürfen wir nun endlich die Wahrheit berichten.“ In Mohammad Radis Werk finden die Studentenunruhen nach Nassers Tod Ende 1970, Anfang 1971 statt, die Sicherheitspolizei arbeitet nach den alten Methoden, sprich Folter, durch die die unschuldigen jungen Männer schließlich sterben müssen. Mit dem Schrei: „Ich habe für Ägypten gelebt, ich sterbe für Ägypten“, erleiden die Studenten und ihr Professor den Märtyrertod.

Eine falsche Korrektur

Der Film endet mit einem Schlußwort: „Diesen Film haben wir gedreht, damit diese Grausamkeiten nie wieder passieren.“ Erstaunlich ist, wie präzise sich der Film des typischen Vokabulars von Sadat bedient. Nach seinem Regierungsantritt im September 1970 hatte der neue Präsident große Schwierigkeiten, seine Macht zu konsolidieren, und versuchte, der Unruhe unter der Bevölkerung, die ihre Niederlage von 1967 unbedingt revidieren wollte, mit dem Versprechen, „seiner einzigen Verantwortung, der Befreiung aller besetzten Gebiete so bald wie möglich nachzukommen“¹⁰, entgegenzuwirken. Im Frühling 1971 wies er mehrmals auf „die gefährliche Konspiration“ gegen das Land und das ägyptische Volk hin, auf den „Verrat gegen die legitimen Autoritäten“, auf „die falschen Machthaber, die sich der grausamsten Foltermethoden bedienen“, und bereitete so die Stim-

¹⁰ Zitate nach Pierre Mirel: *L'Egypte des ruptures*.



Abb. 23. Nur ash-Sherif in *»Meine Frau und der Hund«* (1970, Regie: Saïd Marzuq).

mung für seine erste Säuberungsaktion, die Korrekturrevolution des 15. Mai (1971) vor.

Sie diente nicht der Befreiung des Landes, wie es uns der Regisseur Mohammad Radi in *»Hinter der Sonne«* weismachen will, sondern der simplen Verdrängung des Führers der nasserischen Linken, Ali Sabri, und anderer Gegner Sadats. Und anders als im Film beendete die 'Korrekturrevolution' nicht die Studentenunruhen, sondern war vielmehr ein erster Schritt zu einer über zwei Jahre dauernden harschen Auseinandersetzung zwischen dem Präsidenten und der linken, später auch der islamischen Opposition. Am 18. Januar 1972 verurteilten Tausende von Studenten öffentlich „die Inkohärenz und Widersprüchlichkeit der Regierung“ und forderten „echte Demokratie“. 1500 Studenten wurden in wahren Schlachten mit den Ordnungskräften festgenommen. Es folgten Demonstrationen der Arbeiter, bei denen hunderte verhaftet und verletzt und zwei getötet wurden. Die Unzufriedenheit erreichte die Armee. Im Juli und im Oktober wurden über 300 Offiziere mit der Begründung, eine „Verschwörung angezettelt“ zu haben, verhaftet, der Verteidigungsminister wurde entlassen. Im

Dezember startete Sadat eine weitere Säuberungsaktion; er ließ rund 400 Intellektuelle, hauptsächlich Journalisten und Anwälte, verhaften und schloß viele Mitglieder der ASU als „Agitatoren und Dissidenten“ aus der Partei aus. Erst der Oktoberkrieg und sein Teilsieg bereiteten der Unruhe ein Ende und festigten das Regime Sadats.

Verfälschung von Geschichte ist nie zufällig. ›Hinter der Sonne‹ ist ein typischer Propagandafilm, wie er in Dritteweltländern ebenso wie im Dritten Reich und der ehemaligen UdSSR immer wieder neue Machthaber unterstützt und alte beschuldigt hat. Erstaunlich ist, daß Mohammad Radi von der 'Gruppe Neues Kino' kam, die ihren Weg kritisch begonnen hatte, und er für sein Projekt ausgezeichnete Schauspieler gewinnen konnte, die vorher unter den Regisseuren Salah Abu Seif, Taufiq Saleh und Youssef Chahine bei kritischen Filmen mitgespielt hatten. Erstaunlich nicht nur wegen der Geschichtsverfälschung, sondern auch dem absoluten Mangel an Regie und Phantasie, einer beängstigenden Häufung von Klischees (der Folterknecht trägt Stiefel und lächelt, wenn er Blut sieht; die Frau, die kollaboriert, wird mit Vergewaltigung bestraft; die Folterungen spielen sich in feuchten Kellergewölben ab; die Spionin geht grundsätzlich mit allen ins Bett usw.) und den Dialogen, die man sich plumper kaum vorstellen kann.

Politisierung, Privatisierung

Die siebziger Jahre leiteten ein interessantes Phänomen ein: das Filmschaffen wurde politischer, sozialkritischer. Sogar die Billigproduktionen nahmen die Umwelt und die aktuellen Probleme wahr. Die alte Regel – wenn ein Film nicht direkt der reinen Unterhaltung dient, also eine Komödie oder ein Musikfilm ist, ist er politisch – begann zu verschwinden. Das kritische Element blieb nun nicht mehr nur den intelligenten, tiefschürfenden Produktionen der großen Filmemacher vorbehalten, sondern suchte sich seinen Platz überall, und wenn es sein mußte, zwischen zwei Bauchtanznummern. Das war ein gewisser Demokratisierungsversuch des Bewußtseins und eine Vulgarisierung der Politik, da die treibenden Kräfte weniger die kritischen Regisseure, als vielmehr aufmerksame Produzenten waren, die die Veränderungen der Zusammensetzung des Publikums und seines Geschmacks genau beobachteten. Nach 1967 verfolgte das Volk weit schärfer, was passierte. Aus seiner großen Enttäuschung heraus war es empfindlicher für Versprechungen und bestand auf ihrer Erfüllung – zumindest was den Krieg gegen Israel betraf. Doch wie die patrioti-

schen Filme der fünfziger und sechziger Jahre, blieben auch die politischen Filme der siebziger Jahre oberflächlich und opportunistisch. Wieder wird nicht gesagt, was wirklich passiert ist, warum ein Krieg verloren, ein anderer gewonnen wurde, und wie sich die Gesellschaft verändert hatte. Gleichzeitig wurde dem neuen Machthaber geschmeichelt. Das große Klischee blieb sich gleich: es gibt immer Gute und Böse, nur tragen sie andere politische Kleider als vorher.

In diese Zeit fiel der Beginn der Reprivatisierung. Der öffentliche Sektor wurde zunehmend verkauft, um die *Infitah*, die Wirtschaftsöffnung vorzubereiten. Die Filmindustrie blieb davon nicht ausgeschlossen. Die 'Allgemeine Ägyptische Filmorganisation' wurde 1972 mit der Begründung, verantwortlich für enorme Verluste zu sein, aufgelöst,¹¹ und die Produktion geriet vollkommen in die Hände der privaten Produzenten und der libanesischen Verleiher,¹² die nun gemeinsam Machart und Inhalte der Filme bestimmten. Damit der Film im gesamten arabischen Raum verliehen werden konnte, durfte er nicht die spezifisch ägyptischen Probleme zeigen, aber auch nicht „international“ werden, um für die breiten Massen verständlich zu bleiben. Also anders als Europa, das mit einem autochthonen Kino erfolgreich eine überregionale oder sogar universelle Bedeutung anstrebt, ist das ägyptische Kino national geblieben, ohne die großen menschlichen Probleme unkodiert begreiflich zu machen. Unter dem Druck der Forderungen der Produzenten und Verleiher bleibt es sehr schwierig, sich von den Erfolgsschemata, zu denen unabdingbar Bauchtanz, Musik und der ägyptische Humor gehören, zu lösen und zu experimentieren. Das Erwachen 1967 verpaßte seine Chance zur

¹¹ Eine staatliche Filmförderung ist seither in Ägypten nicht mehr existent. Die 'Allgemeine Ägyptische Filmorganisation' wurde ersetzt durch die 'Allgemeine Ägyptische Korporation für Kino, Theater und Musik', deren Anliegen nun die Förderung des privaten Filmsektors und die Neuordnung der Zensur war. Die Kinosäle wurden 1974 teilweise reprivatisiert, die Studios hingegen erst 1978.

¹² Der Produzent (im allgemeinen ein Ägypter) ist völlig abhängig von den weitaus reicheren libanesischen Verleihern. Sie schießen ihm Geld vor und können so ihre Bedingungen stellen. Sie wünschen vor allem bestimmte Stars, mischen sich aber auch in den Inhalt des Films ein. So lehnte der Verleiher von ›Al Kamak‹ den damals noch unbekannten Ahmad Zaki für die Hauptrolle ab und verlangte den Star Nur ash-Sherif. Macht und Ansehen des Produzenten wiederum bestimmen, in welchem Kino ein Film gespielt wird, was bei der sehr unterschiedlichen Qualität und Lage der ägyptischen Säle eine entscheidende Rolle für den Erfolg des Films spielt.

echten Kritik: Politik wurde zwar ins Kino eingebbracht, doch vor allem als Schlagzeile, als Skandal, als Affäre. Der Kritiker Sami as-Salamuni¹³ war der Meinung, daß für die tiefe Verarbeitung politischer Themen vor allem mutige und ideenreiche Drehbuchautoren fehlten. Und die Regisseure, die kritisch zu sein versuchten, würden nur zu gern das ägyptische Publikum unterschätzen und ihre Filme von vornherein für die zahlreichen internationalen Festivals drehen...

Spiegel des Inneren

Saïd Marzuq

Mit dem Beginn der siebziger Jahre tauchten neue Namen im ägyptischen Filmschaffen auf. Ali Badrachan, Ali Abdelchaleq und Mamduh Shukri brachten Bewegung in das stark von den Genres und den großen Filmemachern Yussef Chahine und Salah Abu Seif geprägte Kino. Einer der versprechendsten Jungfilmer war Saïd Marzuq. Der 1941 geborene junge Mann stieg zunächst beim Fernsehen ein und drehte dort mehrere, qualitativ gute Kurzfilme. Bereits sein erster Spielfilm *»Meine Frau und der Hund«* (D: Saïd Marzuq; K: Abdelaziz Fahmi, 1970) unterschied sich auffallend von der bisherigen ägyptischen Produktion.

Ausdrucksstarke und fast plastisch wirkende Schwarzweißbilder zeigen die Traumgebilde und Obsessionen eines Leuchtturmwärters. Er ist jung verheiratet, lebt auf einer einsamen Insel und erinnert sich immer wieder an die wunderschönen ersten Nächte mit seiner Frau. Gleichzeitig verfolgt ihn der Verdacht, daß sie ihm untreu ist. So bittet er seinen Gehilfen (Nur ash-Sherif), sie während seines Urlaubs aufzusuchen, um nach dem Rechten zu sehen... Nun plagen ihn neue Angstträume, und im strudelnden Meerwasser, am weißen Strand und zwischen den dunklen Felsen vermeint er, seine Frau – engumschlungen mit seinem Gehilfen – zu sehen. Ihm fällt ein, wie gierig der junge Mann Bilder von nackten Mädchen aus Zeitschriften schnitt und sie an die Wand pinnte. Er erinnert sich aber auch, wie skrupellos er selbst früher seine besten Freunde mit deren Ehefrauen betrog. Mahmud Mursi stellt den paranoiden Leuchtturmwärter gekonnt dar, und die ausgezeichnete Kamera von Abdelaziz Fahmi zeigt die selten aufgedeckten Aspekte der ägyptischen Seele und eine unbekannte Mittelmeerküste auf außergewöhnliche Weise.

¹³ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Kritiker.

Saïd Marzuqs zweiter Film *›Die Angst‹* (D: Saïd Marzuq, Mustafa Kamil; K: Abdelhalim Nasr, 1973) ist die Geschichte zweier junger Leute, die sich in ihrer Einsamkeit in Kairo treffen. Das Mädchen stammt aus Suez, der Stadt, die während des Abnutzungskrieges (1967–1970) von den Israelis zerbomt wurde. Immer wieder sieht sie die Bilder der zerstörten Stadt vor sich, immer wieder findet sie in ihren Tagträumen ihre tote Familie in den brennenden Trümmern. In Kairo lernt sie bei einer Ausstellung über die Ruinen von Suez einen Photographen kennen, der auf andere Art als sie einsam ist. Die Kamera folgt ihm in eine Pension in sein seltsames, von Photographien überquellendes Zimmer, die die ganze Welt mit allem Schmerz und aller Leidenschaft wiedergeben. Die junge Frau ruft ihn an, er ist jung, sorglos, unkompliziert, sie hat Angst. Angst vor allem, vor jedem, vor dem Krieg, der war, und dem, der kommt. Die Schauspielerin Suad Hosni trägt dieses Gefühl von ständiger Bedrohung sehr fein, sehr glaubwürdig vor. Ein junger, lachender Nur ash-Sherif, der in den beginnenden achtziger Jahren einer der Superstars wurde, weiß den unkomplizierten Photographen naiv und liebenswürdig genug darzustellen, um ihm seine Verliebtheit ebenso wie sein Unvermögen, das Kriegsopfer zu verstehen, abzunehmen. Wie in *›Meine Frau und der Hund‹* ist die Wirklichkeit immer wieder von langen Traumsequenzen durchbrochen. Bei einem gemeinsamen Ausflug stellt die junge Frau sich vor, mit dem Photographen in seine Pension zu gehen, durch endlose, mit ausgestopften Tieren verzierte Korridore, in sein bebildertes Zimmer, wo er ihr Photographien von nackten Mädchen zeigt, die wohl vor ihr hier waren, die er offensichtlich vor ihr verführt hat, und auf ihren Vorwurf hin, den sie noch ganz vom Traum gefangen äußert, sagt er: „Daran habe ich nie gedacht. Und besonders nicht mit dir.“

Immer wieder diese Angst, dieses Mißtrauen, obwohl doch auch sie verliebt ist und davon träumt, ihn zu küssen. Manche Sequenzen sind wunderbar schnell, viele Bilder gut konstruiert und überraschend in ihrer Greifbarkeit und Intensität. In einem Neubau, in den sich die beiden schleichen, weil sie keinen Ort haben, wo sie hingehen könnten, löst eine schöne Traumszene den tristen Beton, den Staub, den ewigen Wind und ihre Sorgen plötzlich auf und zeigt die beiden von oben – sie im roten Kleid und ihn im schwarzen Anzug – auf einer riesigen Fläche Zeitungspapier liegend, endlich allein, entspannt, ohne Angst.

In *›Ich will eine Lösung‹* (D: Saïd Marzuq; K: Mustafa Imam, 1974) widmete sich Saïd Marzuq wieder der Frau und ihrer Angst, doch

diesmal wesentlich konkreter. Die Scheidung, wenn sie von der Frau verlangt wird und besonders ohne „präzisen“ Grund – der nur Gewalt oder Vernachlässigung sein kann –, ist bis heute in Ägypten beinahe unmöglich. Ein Prozeß à la Kafka nimmt in seiner Langsamkeit und seiner Indiskretion einer jungen Frau (Faten Hamama), die nicht mehr mit ihrem Mann verheiratet sein will, die Kraft und macht ihre Initiative zum Alptraum. Als kritischer und sehenswerter Film von der Fachwelt anerkannt, erzielte *›Ich will eine Lösung‹* allerdings keinen kommerziellen Erfolg. Zu intellektuell geht er ein Problem an, das zwar viele Ägypterinnen betrifft, mit dem sie sich aber in der dargestellten Form nicht identifizieren können.

Den Ruf bewahren – das Volk dumm halten

Im Jahre 1976 wurde Saïd Marzuqs *›Die Schuldigen‹* (D: Mamduh al Lithi; K: Mustafa Imam, 1975) das erste Opfer der Zensurreform. Es war das Jahr der Änderungen; die *Infitah*, Sadats Wirtschaftsöffnung, wurde offiziell bestätigt, und die Zensurbestimmungen wurden revidiert. Manche Kritiker sind der Meinung, daß Sadat Angst vor zuviel innenpolitischer Kritik bekam und befürchtete, den sehr kritischen Filmen *›Der Spatz‹* (1972) von Youssef Chahine und *›Besucher im Morgengrauen‹* (1972) von Mamduh Shukri, die zwei Jahre lang verboten waren, könnten weitere folgen.

Saïd Marzuqs *›Die Schuldigen‹* gewann zunächst den ersten Preis beim Kairoer Filmfestival und gelangte dann offiziell in die Kinos. Nach zwei Monaten wurde er plötzlich abgesetzt. Das Innenministerium behauptete, Saïd Marzuq sei von der Vorlage, der gleichnamigen Novelle Nagib Mahfuz', abgewichen, und aus diesem Grund müsse der Film beschlagnahmt werden. Im Parlament wurde der Film ausgiebig diskutiert und schließlich der Diffamierung Ägyptens und seiner Bürger beschuldigt, die Saïd Marzuq allesamt als Diebe gezeigt habe.

Das Vorgehen gegen ihn und seine Mitarbeiter bezeichnete der Regisseur¹⁴ als „Terror“. Mit scharfen Untersuchungen seien sie wie Verbrecher behandelt worden, was wiederum von den anderen Cineasten als deutliche Botschaft verstanden wurde: die Bewillungen für das Drehbuch und die Vorführung, ja sogar das zweimonatige Spielen eines Films waren noch lange keine Versicherung, und jeder Film

¹⁴ Nach *›The Egyptian Gazette‹*, November 1989.

konnte jederzeit verboten werden. Der Kritiker Samir Farid machte sich in einem langen Artikel¹⁵ über 60 Jahre Zensur in Ägypten gerade über die Beschlagnahmung von ›Die Schuldigen‹ lustig: „Wenn die Zensur nach zwei Monaten einen Film vom Markt nimmt, bedeutet das, daß wir diese ganze Zeit über ein verdorbenes Produkt gesehen haben. Eigentlich müßte sie uns unser Geld zurückgeben – dafür, daß sie geschlafen hat. Saïd Marzuqs Kritik gilt Dieben. Will die Zensur die etwa schützen?“

Mit dem veränderten Gesetzestext gab das Ministerium für Information und Kultur 1976 nicht ein wirklich neues Zensurgesetz heraus, sondern schaffte das von 1955 ab, um das von 1947 wieder einzuführen! Von den 33, die allgemeine Moral – also die Religion, Sexualität, Gewalt – und den allgemeinen Anstand betreffenden Verbote wurden nur zwei wirklich aufgehoben; die übrigen wurden in zwanzig etwa gleichlautende Appelle umgeschmolzen. Auf der Leinwand war nun die Lächerlichmachung der Paschas und Beys und der großen Männer des alten Regimes erlaubt und das Zeigen von Drogenkonsum gestattet. Es war kein Zufall, daß gerade der Drogenmißbrauch, der in den achtziger Jahren so kraß die ägyptische Realität ergrifen sollte, zu den erlaubt-verbotenen Dingen der Kinoindustrie gehörte. Drogenkonsum auf der Leinwand war nicht nur ein psychologischer Stimmungsmacher, sondern in der ägyptischen Wirklichkeit auch ein großes Geschäft. Der Schmuggel breitete sich schnell zusammen mit der *Infitah*, der neuen freien Importpolitik Sadats aus. Drogen lassen vergessen – sowohl die Mißstände selbst, als auch das ursprüngliche Bedürfnis, sie zu verbessern. In der Abschaffung des Drogenparagraphen drückte sich ein uraltes Prinzip aus: nur ein bewußt dumm gehaltenes Volk kann bevormundet werden.

Nachdem sein Film verboten worden war, zog sich Saïd Marzuq zwölf Jahre lang völlig vom Filmgeschäft zurück. Dabei war ihm mit ›Die Schuldigen‹ ein für das breite Publikum und die Kritiker gleichermaßen wertvoller Film gelungen, in dem er all die kleinen und großen Diebe zeigt, die alle als aufrechte Bürger gesehen hatten. Aufgedeckt werden ihre Missetaten anlässlich der Ermordung einer Schauspielerin. Verschiedene Gäste ihrer letzten Party, die zufällig auf den Bildern des Hausphotographen festgehalten sind, werden verdächtigt und um ein Alibi gebeten. Alle behaupten, sie hätten die Party um ein Uhr verlassen und seien nach Hause gegangen. Doch dafür fehlt ihnen der Beweis. Die Schauspielerin wurde um zwei Uhr nachts getötet. Um nicht

¹⁵ ›Magallet funun‹, Oktober 1982.

unter Mordverdacht zu geraten, müssen sie das Geheimnis preisgeben, das sie so gern für sich behalten hätten. Da kommen die seltsamsten Dinge zutage. Der ehrwürdige Schuldirektor, der dem Sohn der Schauspielerin Privatstunden erteilte, hatte bei der Party einen alten Freund getroffen, der während seiner Emigration in die Golfländer zu Geld gekommen ist. Er fragt den alten Direktor, wie lange er noch arm bleiben wolle, und überredet ihn, die nur ihm bekannten Examensfragen teuer an seine Schüler zu verkaufen. Freigesprochen vom Mordverdacht wird der Schuldirektor für seinen illegalen Handel eingesperrt.

Der Verantwortliche eines staatlichen Lebensmittelgeschäfts war auch Partygast und wird deshalb verdächtigt. Um der Schauspielerin einen Gefallen zu tun, hat er sie hin und wieder mit verschiedenen Dingen beliefert, da sie doch unmöglich anstehen könne bei der Hitze und dem Gedränge. In der fraglichen Zeit hat er auf dem Schwarzmarkt ein rentables Geschäft mit einer Lieferung Hühner für seine Filiale abgewickelt. Die Szene der langen Schlangen vor dem staatlichen Geschäft war einer der Gründe für die Beschlagnahme des Films. Als Erfindung von Nasser waren die Kooperativen wie in anderen sozialistischen Ländern zur Linderung der Not der Armen gedacht. Es gibt sie bis heute in Ägypten, und sie verkaufen immer noch – wenn auch in viel geringerem Maße als in den fünfziger und sechziger Jahren – zahlreiche Produkte billiger als die privaten Geschäfte. Saïd Marzuqs Darstellung der Korruption in diesen Läden kam der Realität sehr nahe.

Ein weiterer Grund für das Einschreiten der Zensurbehörde war die ironische Darstellung bestimmter religiöser Anlässe. Der Geschäftsleiter gehört einem Derwischorden an, den er nach der Party aufsucht. Während der *Dhikr*, einer Art religiöser, tänzerischer Meditation, redet er mit einem frommen Ordensbruder ungezwungen über so weltliche Dinge wie Alkohol, den Körper der Schauspielerin und über Haschisch, der gerade so gut wie Bier und Whisky sei.

So wird einer nach dem anderen festgenommen, und all die unscholtenen Bürger stellen sich als Kriminelle aus Not, Zufall oder Berechnung heraus. Das ist eine Grundidee Nagib Mahfuz', der nicht an die Unschuld glaubt – vor allem dort nicht, wo sie offensichtlich scheint. So wie der Schriftsteller immer auf der Seite der wirklichen Kriminellen und Prostituierten steht, zeigt er kein Mitleid mit denen, die aus Feigheit oder Berechnung zu Verbrechern werden. Und er sieht die Situation nie überspitzt; die Korruption, der Betrug, das Spiel von Beziehungen können in Ägypten nicht überschätzt werden. Regisseur



Abb. 24. Filmreklame.

Saïd Marzuq wollte genau das zeigen, was die Zensurbehörde tunlichst vertuschen möchte: daß der Betrug bis in die höchsten Ränge das politische Mittel nicht nur für ein Vorwärtskommen, sondern auch für ein Überleben ist.

Doch anders als in seinen vorhergehenden Filmen begann Saïd Marzuq nachlässig zu werden. Die anfangs fesselnde Kameraführung in »Die Schuldigen« wird gegen Schluß immer konventioneller. Sein alter Fehler, zu lang zu sein, zu ausführlich, nimmt der Handlung die Spannung. Die fesselndsten Geschichten, die besten Schauspieler machen den Anfang. Eimad Hamdi als Schuldirektor und betrunkener Partygast, Taufiq ad-Deqn als verschlagener Geschäftsführer und scheinheiliger Derwisch bringen Schwung in den Film, und ihre unzähligen politischen Witze lassen auf mehr hoffen. Doch dann kommt ein schlagartiger Abfall, und weder die folgenden Schauspieler noch ihre Geschichten vermitteln dieselbe Spannung; da ist der Arzt, der heimlich abtreibt, sein Freund, der seine Frau verführt hat, die Studentin, die ihren Körper an den libanesischen Filmproduzenten verkauft, und der mickrige Einbrecher, der mit der Schauspielerin ein Verhältnis hat. Doch wer war der Mörder? Der harmlos scheinende Verlobte der Schauspielerin, der sie sehr geliebt hatte. Und die

Schlußszene zeigt nochmal im Flashback die Anfangsszene, wo er ihren Anruf beantwortet und auf ihren Hilfeschrei hin sofort zurück zur Party fährt. Er hatte sie kurz zuvor getötet, nachdem er sie in flagranti mit einem Politiker in ihrem Schlafzimmer erwischt und seine eigene Nummer eingestellt hatte.

Tabus brechen

Nach Nassers Tod und einem Regimewechsel, der ins Ungewisse führte, hatte Salah Abu Seif Anfang der siebziger Jahre zunächst geschwiegen, dann weniger produktiv als in den fünfziger und sechziger Jahren bei seiner alten Thematik angesetzt. »Das Bad Malatili« (D: Mohsin Zaiyed; K: Abdelmonaïm Bahnassi, 1974) beschreibt wieder die Nöte der jungen Männer, die keine Arbeit finden, in einer sexuell verklemmten Gesellschaft leben und im Stadtleben mit all seinen Versuchungen untergehen müssen. Der Klassenauftieg ist wiederum zum Scheitern verurteilt, und der junge, unschuldige Mann wird erneut von erfahrenen Frauen verführt. Doch diese Geschichte hat nicht mehr die Zugkraft seines früheren Films »Jugend einer Frau«¹⁶ von 1956; die Zeiten haben sich geändert, und auch wenn Salah Abu Seif ihre Handlung in die Zeit während der beiden Kriege (1967/1973) platziert, wirkt sie künstlich und wenig aktuell. Die Niederlage von 1967 wird nicht wie von Youssef Chahine in »Der Spatz« (1972)¹⁷ analysiert, sondern nur klischehaft mit der Arbeitslosigkeit und der gesellschaftlichen Dekadenz beschrieben. Das flüchtige Mädchen endet als Prostituierte, und der junge, arbeitslose Mann wird ihr Opfer. Der Regisseur versucht mit besonderer Betonung der Sexualität realitätsnah zu erzählen, doch die Anziehungskraft zwischen dem jungen Mann vom Land und der Prostituierten, die sich in ihn verliebt hat, ist weitaus weniger zwingend als die zwischen Iman und Shafa'at in »Jugend einer Frau« und rückt »Das Bad Malatili« in die Nähe des kommerziellen Films. Positiv ist die Erwähnung von Homosexualität, die auch bei der kleinsten Anspielung in Ägypten immer wieder zu heftigen Diskussionen führt. Im Film »Das Bad Malatili« wirkt sie um so provokativer, weil sie nicht karikiert wird. Der Homosexuelle ist einfach ein Mensch, der wie alle anderen etwas Liebe und Zuneigung sucht.

¹⁶ Siehe auch das Kapitel »Annäherung an den Alltag«, S. 45 ff.

¹⁷ Siehe auch das Kapitel »Die Freiheit des Egos«, S. 129 ff.

Vom Tod reden, heißt das Leben meinen

Mit dem Film ›Der Wasserträger ist tot‹ (D: Mohsin Zaiyed; K: Mahmud Sabu, 1977) rührte Salah Abu Seif an ein anderes großes Tabu, nämlich den Tod, der in der pharaonischen Kultur die Hauptrolle gespielt hat. Der Islam dagegen pflegt den Tod nur als wichtige Idee, aber übertriebene Trauer und vor allem Totenkult sind nicht gestattet. Dies islamische Gebot hat bis heute in Ägypten nicht Fuß gefaßt; davon zeugen die gewaltigen Mausoleen der Sultane und Heiligen, die weitgehend der pharaonischen Idee entsprechen, den Toten gut auf das Leben nach dem Tode vorzubereiten, ihm ein 'Haus' zu geben oder, im bescheideneren Rahmen, für ihn auch nach dem Tode materiell zu sorgen. Im Islam soll der Tote im Sand begraben und dann nach drei Tagen die Trauer vergessen werden. Kein Stein, keine Blumen, nichts soll von ihm nach dem Tode zeugen. Die Angehörigen sollen ihn nicht besuchen, und der Gang auf den Friedhof darf nur der Meditation dienen. In Ägypten jedoch ziehen die Familien bereits am Donnerstagabend oder Freitagmorgen auf die Gräber, reden mit den Toten und stellen ihnen Wasser auf das Grab, wie es alter pharaonischer Brauch ist.

Gleichzeitig ist die arabische Umgangssprache voller Regeln, die die Erwähnung des Todes ausschließen. Die kann nämlich den Tod anziehen. So sagt der Sohn des Wasserträgers Saiyed: „Mein Vater war gesund, und deshalb konnte ich nicht zur Schule kommen“, wobei der Lehrer sofort versteht, daß Meister Shusha krank war.

Meister Shusha fühlt sich mehr tot als lebendig, seitdem seine geliebte Frau bei der Geburt ihres ersten Sohnes gestorben ist. Er haßt den Tod und empfindet ihn als seinen persönlichen Feind. Mit seinem Sohn Saiyed trägt er Wasser in die reichen Haushalte im Kairo der zwanziger Jahre. In einem Restaurant lernt er zufällig Shahata kennen, wo dieser seine Zeche nicht begleichen kann. Als die Besitzerin droht, ihn zu verprügeln, springt Shusha ein und bezahlt. Shahata ist das peinlich, und abends geht er zu Meister Shusha, um seine Schulden zurückzuzahlen. Die folgenden Szenen geben gut den typisch ägyptischen Umgang wieder. Shusha will das Geld natürlich nicht annehmen, Shahata besteht darauf, und die beiden gehen ins Café, jetzt als Freunde. Dort stellt sich heraus, daß Shahata, um seine Schulden zu begleichen, seine paar Möbel verkauft hat. „Denn hätte ich es nicht getan, würdest doch du nie wieder jemandem in so einer Notlage helfen“, erklärt er dem Wasserträger. Meister Shusha meint, er habe ein freies Zimmer, und Shahata könne es mieten. Nun beginnt

ein enges Zusammenleben, so wie es in Ägypten üblich ist. Als Shahata aber so ganz nebenbei von seiner Arbeit erzählt, bricht Shusha zusammen: Shahata ist *Mutaiyebati* und geht bei den Begräbnissen der Reichen im schwarzen Anzug mit, um auf diese Weise das Prestige des Verstorbenen zu erhöhen. Von dieser Arbeit kann er einigermaßen leben, doch haftet ihm so der Geruch des Todes an, die Leute lieben ihn nicht, und er wird als Unglücksbringer angesehen. „Ausgerechnet in meinem Haus“, klagt Shusha, der den Tod so sehr haßt. Shahata kennt natürlich die Verachtung und die Angst, die die Leute mit seiner Person verbinden, und ist um so dankbarer, daß Shusha sie nicht auf ihn persönlich bezieht und ihn nicht verletzen will.

Die beiden gehen wieder ins Café, und im Haschischrausch beginnt Shahata über den Tod zu philosophieren. Er provoziert Shusha, der natürlich um keinen Preis darüber reden will. „Du willst nicht über deine Frau sprechen? Hast du Angst, dich an sie zu erinnern, oder hast du Angst, sie zu vergessen? Der Tod ist nicht das Furchtbare, sondern daß die Leute ihn fürchten und deshalb noch als Lebende schon wie die Toten sind.“ Shusha nimmt die Herausforderung an, spricht mit Shahata, duldet ihn in seinem Haus, geht mit ihm ins Café, in dem sich der *Mutaiyebati* mit seinen Berufskollegen trifft.

Doch der Tod holt ihn wieder ein. Shahata ist ein Playboy und Schwerenöter, und nichts geht ihm über eine schöne Frau. So läßt er sich Aziza von ihrem Zuhälter reservieren und beginnt sich sorgfältig auf die „paradiesische Nacht“ vorzubereiten. Shahata kauft Aphrodisiaka und Opium und läßt sich vom Metzger die stärkenden Kalbshoden geben. Doch es war zuviel des Guten, und als Shusha ihn in seinem Zimmer aufsucht, hat er einen Herzschlag erlitten. Der Wasserträger klagt den Tod an und wird krank vor Verzweiflung. Meister Shusha hat Angst vor der „Feigheit des Todes“, der nimmt, wen er will. „Meinst du etwa, er kündigt sich an? Nein, denn er ist feige. Was hat er davon, daß er ein Kind nimmt, das das Leben noch vor sich hat, daß er die Liebenden trennt? Die, die so gern sterben wollen, läßt er leben, denn er ist feige“, philosophiert er verzweifelt nach dem Tod seines Freundes Shahata.

Dann beschließt er, sich dem Tod zu stellen. Er zieht den schwarzen Anzug Shahatas an und läuft nun an seiner Stelle bei einem Begräbnis mit. Beim Anblick des offenen Grabes bricht er zusammen und muß nach Hause getragen werden. Bei seinem Anblick johlen die Kinder: „Der Wasserträger läuft hinter den Särgen her und muß auch bald sterben. Der Wasserträger ist tot!“ Der Film endet positiv. Nach seiner Genesung hat Shusha endlich seine Paranoia überwunden und ent-

schließt sich für das Leben. Er wird der Obermeister der Wasserträger, und sein Sohn Saiyed verbrennt den unglückbringenden, schwarzen Anzug Shahatas.

Salah Abu Seif hat ›Der Wasserträger ist tot‹ nach dem gleichnamigen Roman (1952) von Yussef as-Sibaï gedreht. Er ist nach Meinung der Kritiker der beste des Schriftstellers und hebt sich, wenn auch im gleichen romantischen Stil geschrieben, doch inhaltsmäßig von seinen Liebesgeschichten ab. Salah Abu Seifs weicht in diesem Film der späten siebziger Jahre endlich von seiner alten Thematik ab. Es geht weniger um eine Gesellschaftskritik, die Klassentrennung und die Ausbeutung der Unterschicht, als vielmehr um eine größere Unge rechtigkeit, die uns alle angeht, den Tod. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Salah Abu Seif dieses Tabu angeht; und genauso wenig, daß ›Der Wasserträger ist tot‹ von Yussef Chahine produziert wurde, der sich in den siebziger Jahren zwar mehr politischen Themen widmet, aber ein deutliches Faible für die 'großen' Themen, so wie z. B. Liebe und Tod, hat.

Der Sieg der Diebe

Erfolgreiche Filme sind gute Indikatoren für gesellschaftliche Zustände und Entwicklungen. In den vierziger Jahren ließen Tanz, Cabaret und Musik die Kassen klingeln, in den fünfziger und sechziger Jahren brachte vor allem die Komödie das große Geld. In den siebziger Jahren werden dumme Witze, Sex und Anspielungen auf die *Infitah*, Sadats Wirtschaftsöffnung, mit großem Gewinn gemischt. Strand, Mädchen im Badeanzug, Alkohol und viel Geld sind die wichtigsten Elemente. Auch ernste Filmemacher versuchten sich in dem Genre. So drehte Ali Badrachan ein Jahr nach ›Al Karnak‹ (1976) seinen bisher schlechtesten Film ›Trage mich und ich trage dich‹, eine Komödie der billigen Art. Der Hauptdarsteller Mohammad Auwad wurde trotz seiner unangenehmen Stimme und seines plumpen Spiels ein bekannter Komiker der siebziger Jahre.

Auch in ›Die Mädchen und der Mercedes‹ (D: Feisal Nada; K: Ibrahim Saleh, 1973), eine der ersten dieser Komödien, spielte Mohammad Auwad die Hauptrolle. Bereits im Titel wird es deutlich: es geht um den Mercedes, also das Statussymbol der ägyptischen Neu reichen und um Mädchen, die mit Hilfe der teuren Limousine leichter zu verführen sind. Der Regisseur, Hussam Eddin Mustafa¹⁸, ist einer

¹⁸ Er wurde 1926 in Port Said geboren.

der produktivsten und finanziell erfolgreichsten Cineasten Ägyptens. Allein in den ersten zwanzig Jahren seiner Karriere drehte er 60 Filme, und 1972 liefen gleichzeitig vier Filme von ihm in den Kairoer Kinos. Der Kritiker Mustafa Darwish¹⁹ bezeichnete ihn einmal als den vulgärsten der ägyptischen Filmemacher, während der Regisseur selbst sich in der Zeitschrift *'Rose al Yussef'* über die kritischen Filmemacher mokierte, die von sich behaupteten, politisches Kino zu machen und nichts von Politik verständen.²⁰

In *'Die Mädchen und der Mercedes'* sind die Parvenüs durch Schmuggel von Gold aus dem Libanon zu Geld gekommen. Ihren Mercedes, in dem das Gold versteckt ist, haben sie Studenten geliehen, um so den Verdacht von sich abzulenken. Die Studenten haben schnell begriffen, daß man mit einem Mercedes viel leichter zu einer Freundin und gesellschaftlicher Anerkennung kommt. Im Club, am Swimmingpool üben sie den geliehenen Wohlstand und flirten selbstbewußt mit jungen Mädchen, die sich so weit ausziehen, wie es die Zensur erlaubt: bis auf den Bikini.

Hussam Eddin Mustafas Schemata sind einfach: die Mädchen sind dumm und sexy, ihre Verehrer komisch und blöde, und im Hintergrund wirkt der Bösewicht. Die Kritik am Gauner bleibt allerdings verhalten, da der kommerzielle Film ja unbedingt seinem Publikum schmeicheln will. So versucht *'Die Mädchen und der Mercedes'* es allen recht zu machen, die von der Wirtschaftsöffnung betroffen waren. Die Armut wird nach altem Muster, aber erst ganz zum Schluß, gepriesen: die Studenten dürfen ihre Mädchen heiraten, obwohl sie nun wissen, daß ihre Freunde arm sind. Wenn auch oberflächlich und kommerziell, hat Hussam Eddin Mustafa das Phänomen *Infatāh* und ihre Macher, die der Dichter Salah Jahin als die „Klasse der *Haggs*“²¹ bezeichnete, frühzeitig und richtig dargestellt. Sie wurde rasch zur herrschenden Schicht, die sowohl die Wirtschaftsöffnung als auch Sadats Gang nach Jerusalem unterstützte. Denn erst der Frieden mit Israel konnte dauerhafte Handelsbeziehungen mit dem Westen ermöglichen.

¹⁹ Mustafa Darwish: *Le cinéma égyptien face au libéralisme de droite*.

²⁰ Hussam Eddin Mustafa in der Revue *'Rose al Yussef'*, Kairo, 1974.

²¹ Der Dichter wollte hiermit ausdrücken, daß die eigentliche, religiöse Bedeutung des Wortes *Hagg*, das die Bezeichnung für den Mekkapilger oder die Respektsbeweisung für einen alten Mann ist, abhanden gekommen war und nun nur noch für die Klasse der reichen, nicht selten des Schreibens unkundigen, dicken Händler benutzt wurde, deren einziges Interesse Geld, viel Geld, aber nicht Ägyptens landwirtschaftliche und industrielle Entwicklung war.

Betrug der Armen

Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre wurde die Kritik an der *Infatih* deutlicher, ebenso, daß sie weit mehr als nur die wirtschaftlichen Umstände auch die politischen des Landes und die Lebensumstände jedes einzelnen zutiefst verändert hatte. Der Regisseur Mohammad Fadel macht sie in seinem Film *›Liebe in der Zelle‹* (D: Ibrahim al Mogi; K: Mohsin Nasr, 1983) zum Sinnbild des Untergangs einer ganzen Schicht. Die Open-door-Politik Sadats war weit mehr als die Restauration der kapitalistischen oder liberalen Wirtschaft, nämlich die Absage an eine nationale Produktion, die unausgesprochene Erlaubnis zu korruptem Handel und die Förderung einer neureichen Mittelklasse.

Mohammad Fadel wählte als Hauptdarsteller Adel Imam, den Superstar der achtziger Jahre, mit dessen Beliebtheit es kein anderer Schauspieler des arabischen Raums aufnehmen kann. So „blöde“ er in kommerziellen Produktionen wirken kann, so intelligent und fein weiß er in kritischen Filmen sein außergewöhnliches Talent zur Geltung zu bringen. Bei Mohammad Fadel wird er in *›Liebe in der Zelle‹* als Salah zum Mensch, was viel heißt bei einem professionellen Komiker. Salah ist im Gefängnis gelandet – ganz aus eigener Schuld und Naivität. Nach dem Brand eines großen Miethauses, der nach fester Überzeugung der Mieter vom Hausbesitzer Sharnubi selbst gelegt wurde, stellt sich Salah freiwillig und erklärt sich der Katastrophe schuldig. Sharnubi hat dem Mechaniker Salah für sein falsches Geständnis eine teure Maschine für seine Werkstatt, eine Wohnung und ein Auto versprochen und zudem erklärt, daß er höchstens drei Monate eingesperrt werde. Gesetzlich ist es nicht möglich, den Mieter beim Verkauf eines Hauses zu kündigen. Das drückt natürlich den Verkaufspreis. Darüber hinaus dürfen einmal festgesetzte Mieten nicht erhöht werden. Bei einer Inflationsrate von 20% pro Jahr sinken so die Mieten auf rein symbolische Summen. Aus diesem Grunde hat Sharnubi sein Mietshaus angezündet...

Aus den drei Monaten werden vor Gericht zehn Jahre, und Salah erkennt seinen Fehler. Im Gefängnis teilt er seine Zelle mit Faruq, dem Falschmünzer, und Shamshun, dem professionellen Mörder, mit denen er sich rasch anfreundet. Zwischen dem Männer- und dem gegenüberliegenden Frauengefängnis finden rege Kontakte statt, und auch Salah verliebt sich eines Tages in „das Mädchen mit dem grünen Kopftuch“.

Der 1938 geborene Mohammad Fadel ist nicht einer der ‘Großen’,

aber doch ein ausgezeichneter Fernsehregisseur²², der mit seiner schnellen Szenenfolge, seinen Nahaufnahmen von Details und einer Menge Poesie viel frischen Wind in die ägyptische Regie brachte. Salah winkt dem Mädchen auch mit einem grünen Tuch zu, bis es merkt, daß der Ruf ihm gilt und es mit seinem Schal zurückwinkt – bis ihm das Tuch entgleitet und am Stacheldraht hängenbleibt. Liebe kennt keine Grenzen und keine Gefängnismauern, und schließlich treffen sich die beiden in der Gefängnisbäckerei.

Faiza (das Mädchen mit dem grünen Kopftuch) und Faruq werden entlassen. In einer gutgemachten, gewissermaßen dokumentarischen Szene zeigt uns Mohammad Fadel die bizarre 'Gefängnisfolklore', mit der traditionell die ägyptischen Gefangenen ihre Feste feiern. So auch die *Anbara*, das Abschiedsfest, bei dem Adel Imam sein witziges Lied auf die Gefangenen singt, mit dem er ihnen Recht und Würde zurückgibt:

- „Nr. Eins: ihr Blumen
- Nr. Zwei: oh Lilie
- Nr. Drei: oh Jasmin
- Nr. Vier: ihr tapfersten Leute und Meister
- Nr. Fünf: ihr Kölnischwasserdiebe
- Nr. Sechs: ihr, die ihr das islamische Recht brecht
- Nr. Sieben: oh, Rose des Patriotismus
- Nr. Acht: der Bus, der zu den Pyramiden fährt
- Und Nr. Neun: nach *Giza*

Und Saad Zaghlul hat gesagt: es hat alles keinen Sinn.“²³

Faiza geht nach ihrer Entlassung zu Sharnubi, um sich nach der Wohnung zu erkundigen, die er Salah schenken wollte. Natürlich waren das nur leere Versprechungen, und Faiza muß den Geschäftsmann unter Druck setzen, um als Salahs Verlobte zu ihrem Recht zu kommen. Sie droht, Sharnubi wegen seines illegalen Hühnerverkaufs, über den sie sich informiert hatte, anzuzeigen, und bekommt eine Wohnung.

Sharnubi sagt bei einer Party zu seinen Geschäftsfreunden: „Mit

²² Erst Ende der siebziger Jahre begann er Filme fürs Kino zu drehen.

²³ Mit „Blumen, Lilien und Jasmin“ sind die Haschischraucher gemeint und mit denen, „die das islamische Recht brechen“, die Prostituierten und Zuhälter. „Die Rose des Patriotismus“ bezeichnet die politischen Gefangenen. Saad Zaghlul (1857–1927), Rechtsanwalt und Richter, war tonangebend in der ägyptischen Unabhängigkeitsbewegung. Seine Exilierung durch die Engländer löste die Revolution von 1919 aus.

der Sicherung der Versorgung läßt sich mehr Geld als mit Drogen verdienen.“ Im Ausland kauft er verdorbenes Hühnerfleisch auf, das ausdrücklich nur als Tier- und Fischfutter verwendet werden darf, macht es mit einigen Chemikalien ansehnlich und verkauft es erfolgreich in seiner Ladenkette. Um nach dem Krieg seine Wirtschaftsöffnung glaubwürdig einführen zu können, hatte Sadat den Slogan „Nach der militärischen die Sicherheit der Ernährung“ ausgegeben. Er schaffte die staatlichen Läden weitgehend ab und überließ die Lebensmittelversorgung privaten Großhändlern, von denen später mehrere wegen unglaublicher Korruption ins Gespräch kamen und vor Gericht gestellt wurden.

Die Aufdeckung des illegalen Hühnerhandels Sharnubis durch die beiden entlassenen Gefangenen Faiza und Faruq hatte wenig Erfolg. Wohl wird ein Verfahren gegen Sharnubi eingeleitet, doch er weiß sich wieder mit einem gekauften Geständigen, diesmal einem armen Studenten, aus der Affäre zu ziehen. Danach wird Faiza brutal aus der Wohnung geworfen. Sharnubi und sein Sekretär sind natürlich – *cinéma oblige* – so neureich und gemein wie nur möglich dargestellt: Sharnubi besitzt eine Villa und einen Swimmingpool, an dem er in Gegenwart von hübschen Frauen einen Cocktail nach dem anderen schlürft und – nachdem Salah die Flucht aus dem Gefängnis gelungen ist – darüber nachdenkt, wie er ihn dingfest machen kann, denn er hat Angst vor seiner Rache. Doch Salah und die schwangere Faiza, die keine Möglichkeit mehr sehen, in diesem Land zu ihrem Recht zu kommen, wollen ausreisen. Der ehemalige Gefängnisgenosse Faruq soll ihnen die Pässe fälschen. Aber der treue Freund erliegt der Verführung des Geldes: als ihm Sharnubi 50000 Pfund anbietet, verrät er, daß Salah und Faiza morgen am Flughafen sein werden. Salah kann wiederum fliehen und flüchtet sich zu Faruq. Als er dort den Verrat entdeckt, entscheidet er sich für den eigenen Tod, „doch vorher muß Sharnubi sterben“. Er ersticht ihn mit dem Messer in seiner luxuriösen Badewanne... Während er wieder ins Gefängnis kommt, gebärt Faiza ihren Sohn.

Das Ende ist für den ägyptischen und arabischen Zuschauer höchst befriedigend. Der Böse muß sterben – das ist wichtiger als das Glück der Betrogenen. Der ägyptische Durchschnittszuschauer würde das Kino ärgerlich verlassen, wenn Salah und Faiza die Flucht nach Beirut gelungen wäre, und Sharnubi wieder ungestört seinen dunklen Geschäften nachgehen könnte.

Der Regisseur spielt in seinem Film auf das berühmte Großhändlerkleebatt an, das des Millionenbetrugs angeklagt wurde. Taufiq

Abdelhay verkaufte verdorbene Hühner und schaffte seine Riesen-gewinne nach Griechenland, wohin er auch vor dem Beginn seines Prozesses flüchtete. Rashad Othman und Esmat as-Sadat, der Bruder des Präsidenten, wurden kurz nach Sadats Tod festgenommen, weil sie nicht belegen konnten, woher 200 Millionen ihres Vermögens stammten. Der Staatsanwalt verdächtigte Rashad Othman und Esmat as-Sadat des Haschischgroßhandels, konnte aber keine ausreichenden Beweise erbringen und mußte sie so nach einem Jahr Untersuchungshaft auf freien Fuß setzen. Die drei Händler waren Mitglieder der von Sadat ins Leben gerufenen 'Nationaldemokratischen Partei' (NDP) und noch wenige Jahre vorher bettelarm gewesen.

Der skrupellosen neuen Händlerschicht öffnete Sadat mit zahlreichen Gesetzen Tür und Tor. Für sie gab es beispielsweise einen achtjährigen Steuererlaß. Schon bald merkten die Händler, daß sie auch bei größerem Schmuggel und Betrug nicht verfolgt wurden, wenn sie nur die Behörden und ihre Beamten ausreichend bestachen. Die einfache Bevölkerung wiederum begann dem Traum vom großen Geld nachzuhängen und glaubte schon bald nicht mehr an den Wert der Arbeit. Das Kino fand in dieser Entwicklung vielversprechendes Material – abgesehen davon, daß viele Aktive der *Infitah* begannen, Filme zu produzieren.

Der Aufsteiger war kein Tellerwäscher

Einen der besten *Infitah*-Filme machte Daoud Abdessaiyed, ein junger Filmemacher der achtziger Jahre. Sein erster Film ›Die Strolche‹ (D: Daoud Abdessaiyed; K: Mahmud Abdessamiaa, 1983) zeichnete sich durch eine geradlinige und politisch interessante Analyse der neureichen Klasse aus. Sie hat ihre Laufbahn als Gassenjungen und Taugenichtse begonnen. So wie Salah und Mursi, die Gelegenheitsarbeiter im Hafen von Alexandrien sind, weder schreiben noch lesen können und sich ab und an mit Zigaretten-smuggel ein Zugeld verdienen. Mursi ist der schlauere von beiden und glaubt, wenn er einmal eine finanzielle Basis habe, es mit legalen Geschäften weiterbringen zu können. So werden die beiden ein einziges Mal wirklich kriminell und beteiligen sich an einem Drogenhandel. Das genügt, um die Legende vom reichgewordenen Tellerwäscher für den Zuschauer zu zerstören. Danach geht es langsam bergauf; sie kaufen einen Lastwagen, später einen zweiten, bis uns ein Lied des Sängers Abdelhalim Hafez ankündigt, daß wir uns im Jahr 1973 befinden.



Abb. 25. Filmreklame.

Mursi und Salah tragen nun einen Anzug und besitzen ein Büro. Beide haben unterdessen lesen und schreiben und sogar ein bißchen Englisch gelernt, doch Mursi meint, er müsse sich ins Parlament wählen lassen, um zu besseren Geschäftsverbindungen zu kommen. Sie sind zu Großhändlern geworden, was automatisch eine Verknüpfung mit der Politik bedeutet. Der mächtigste Unternehmer lädt sie ein und schlägt ihnen vor, sich mit ihm zusammenzutun. Mursi ist klug genug, um zu verstehen, daß dieser Vorschlag ein Muß ist, will er überleben. Die Szene spielt auf den absoluten Herrscher der ägyptischen Baubranche, Othman Ahmad Othman an. Salah, der die Zusammenhänge nicht versteht, sondern sich wie der gewinnende Cowboy im Wilden Westen fühlt, glaubt, sie seien frei und niemandem verpflichtet. Mursi weiß, daß der Monopolist ihrem Wohlstand sehr leicht ein Ende setzen kann. So überredet er Salah, sich zu beugen. In den folgenden Gesprächen macht der Regisseur die Taktik der Großunternehmer deutlich. Der Bauunternehmer will seine Ware zurückhalten, um sie künstlich zu verteuern. Die käuflichen Zeitungen würden ihm dabei behilflich sein und eine Krise auf dem Weltmarkt melden – so einfach sei das.

Mursi und Salah haben trotz Reichtum ihren früheren Lebenswandel und ihre Moral beibehalten. Sie sind immer noch die Busen-

freunde, die gemeinsam durch dick und dünn gehen. Mursis Frau taucht im Film kaum auf – einfach deswegen, weil sie keine echte Partnerin, sondern eher eine feste Einrichtung ist. Sie wohnen im Luxus, der aber nicht Geschmack und Wohngefühl wiederspiegelt, sondern nur das schnelle Geld des Parvenüs. Und als Salah sich in eine intelligente Studentin aristokratischer Herkunft verliebt, die wohl von seinem Witz, aber viel weniger von seinem Geld beeindruckt ist, wird Mursi eifersüchtig und empfindet es geradezu als Verrat, daß eine Frau für seinen Freund so wichtig sein kann.

Das Mädchen verläßt Salah, weil sie es vorzieht, ihren Doktor zu machen, und Salah läßt sich in seiner Verzweiflung völlig gehen. Nicht nur in der Liebe und der Leidensfähigkeit erweist sich Salah als menschlicher als Mursi. Er war immer der Dümmere, aber auch der Integerere. Als der Baugroßhändler sie hintergeht und den Vertrag mit ihnen bricht, um mit einer anderen Firma vorteilhafter zusammenarbeiten zu können, schlägt Salah vor, die gefälschten Rechnungen und weiteres Beweismaterial für die zahlreichen gemeinsamen Betrügereien der Staatsanwaltschaft vorzulegen. Mursi dagegen meint, daß sie dann „nicht einen, sondern hundert Gegner hätten“, und versucht, den entschlossenen Salah zu überreden, ihm die Papiere auszuhändigen. Ohne Erfolg. Um seinen ihm liebgewordenen Wohlstand zu retten, verfolgt Mursi seinen Freund bis auf die Hafenmole, wo sie als Strolche viele glückliche Stunden verbracht haben, und erschießt ihn.

Der Film endet wie *›Der Kerl‹*²⁴ (1956) von Salah Abu Seif mit der Wiederholung der Anfangsszene. Trotz seines Alters wurde dieser Film über die Gesetze des Großmarkts zu einem wahren Modell für die Infitahfilme. Wie Salah und Mursi zwanzig Jahre früher werden zwei Strolche in dem Alexandriner Hafenviertel von einem vornehmen Herrn im weißen Anzug als solche beschimpft, worauf sie ihn mit Lehm beschmieren. In der Anfangs- und Schlußszene von *›Der Kerl‹* erhält jeder Neuankömmling auf dem Kairoer Großmarkt zunächst den ‘Marktschlag’, um gleich zu verstehen, welch rauhe Sitten hier herrschen und dann entweder zu kuschen oder sich hochzuarbeiten.

Leider hat Daoud Abdessaiyed die vielsagende Chronik der beiden Aufsteiger ohne eine innovative Filmsprache gedreht. Der Film vollzieht sich in Gesprächen, meistens zwischen Mursi und Salah, manchmal mit ihrem Geschäftspartner oder den Frauen. Die Anfangsschwäche des ägyptischen Films hat sich 1983 noch nicht grundlegend verändert: das Geschehen ist durchgehend dialogisiert und spielt sich

²⁴ Siehe auch das Kapitel *›Annäherung an den Alltag‹*, S. 48 ff.

ohne Zeitsprünge völlig geradlinig ab. Großaufnahmen wechseln regelmäßig ab mit Totalen, der Sprechende ist grundsätzlich im Bild, und worüber gesprochen wird, wird noch zusätzlich gezeigt.

Die neuen Helden

Ali Badrachans Film *›Die Leute von oben‹* (D: Mustafa Muhamram; K: Mohsin Nasr, 1981) ist nicht nur ein Film über die Infitah, sondern kündete 1981 auch die Charakteristika einer neuen Filmgeneration an. Mitte der vierziger Jahren geboren, gehört er wie Mohammad Khan und Atif at-Taiyeb zur 67er Generation, wie sich die neuen Filmemacher der achtziger Jahre nennen, begann aber seine Karriere früher als sie, nämlich bereits Anfang der siebziger Jahre.

Der Sohn von Ahmad Badrachan²⁵, einem der Pioniere des ägyptischen Films, meint,²⁶ daß nicht die Berühmtheit des Vaters eine entscheidende Rolle bei seiner Erziehung gespielt habe, sondern vielmehr das ständige Umgebensein von Künstlern, Musik und Film. Wie für seinen Vater sei Kino für ihn nicht einfach ein Beruf, sondern eine Berufung. Ali Badrachan begann seine Ausbildung am Kairoer Film-institut 1963 und arbeitete danach als Assistent bei seinem Vater, Salah Abu Seif und Youssef Chahine. Einen ersten eigenen Film zu machen war bereits in den sechziger Jahren wesentlich schwieriger als für die ältere Generation in den vierziger und fünfziger Jahren. So begann Ali Badrachan seine Karriere erst sechs Jahre nach Abschluß seiner Ausbildung.

Mit der Ausnahme eines Films spielt Suad Hosni in seinem Gesamtwerk die weibliche Hauptrolle. Der Star war zehn Jahre lang mit Ali Badrachan verheiratet, und die beiden versuchten gute, kritische und zum Teil politische Filme zu machen. Doch Ali Badrachan gibt zu, daß er oft Kompromisse machte, entweder wegen der besseren Verkäuflichkeit oder wie bei *›Al Karnak‹* wegen der Zensur. Außerdem möchte er Filme für alle Zuschauer machen, sowohl für die Intellektuellen als auch für die einfachere Bevölkerung. Für fast alle seine Filme erhielt Ali Badrachan in- und ausländische Preise, was nicht zuletzt an dem Können der Schauspielerin Suad Hosni liegt. Sie weiß allen Anforderungen Ali Badrachans gerecht zu werden und besitzt eine große Wandlungsfähigkeit. Viel weniger besorgt um ihren guten

²⁵ Siehe auch das Kapitel *›Die guten alten Zeiten‹*, S. 28ff.

²⁶ Nach einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

Ruf als die Schauspielerin Faten Hamama, scheut sie sich nicht, negative Rollen zu spielen. In *›Shafiqa und Mitwalli‹* (1978) spielt sie ein Mädchen vom Land, das sich an den Pascha verkauft, und knüpft tanzend und singend an ihre allererste Rolle in *›Hassan und Naïma‹*²⁷ (Henry Barakat, 1959) an.

In *›Die Leute von oben‹* spielt sie ein älteres Mädchen, das nach mehreren Enttäuschungen eine Vernunfthe mit dem ehemaligen, inzwischen reichgewordenen Taschendieb Zatar eingeht. Ihr Onkel, ein Polizeikommissar, dem die ehemalige und auch jetzige Schmuggeltätigkeit Zatars nur allzu bekannt ist, ist entsetzt, doch als sie ihm entgegenschleudert: „Was hast du denn für mich gemacht, als ich bei euch gewohnt habe? Und was hättest du denn für mich tun können?“, weiß er keine Antwort. Es sind genau diese Zwänge des Schicksals, die immer wieder Thema der Filme der siebziger und frühen achtziger Jahre sind. Fatalismus ist ein uraltes arabisches Thema, doch hier wechselt er von einer Gott- oder Lebensergebenheit über zu einem stillen Erdulden und Akzeptieren materieller Umstände, von denen man sehr wohl weiß, wer sie verursacht hat. Am Schluß des Films merkt der Kommissar, daß seine überkommenen moralischen Grundsätze nicht mehr taugen, und sagt dem frisch verheirateten Zatar, daß er vielleicht sogar besser als viele andere sei.

Denn dem großen Dieb, dem Geschäftsmann Zaghlul Bey, der seine Händel besser zu kaschieren verstand als der Taschendieb Zatar und sich dank ausgezeichneter Beziehungen zum Innenministerium immer aus der Affäre zu ziehen wußte, war der Kommissar erst auf die Schliche gekommen, als es zu spät war und er ihm seine Nichte versprochen hatte. Wie konnte es sein, daß der seriös und elegant wirkende Zaghlul Bey in den riesigen Drogenschmuggel verwickelt war, dem der Kommissar seit Monaten auf der Spur war? Und warum mußten er und seine Kollegen dank einem einzigen Anruf des Innenministeriums ihre Nachforschungen abbrechen?

Zatar, der kleine Taschendieb, bekommt am Anfang des Films durch den Kommissar eine Stelle beim Geschäftsmann Zaghlul Bey vermittelt und arbeitet sich langsam nach oben. Mit einem einzigen geschickten Schlag gegen seinen Arbeitgeber wird er schließlich reich und unabhängig. Jetzt hat er es geschafft: er kann anständig sein und seinen Lebensunterhalt legal mit Handel finanzieren. Es fehlen nur noch das brave, bürgerliche Mädchen und ein neuer Name, um ihn endgültig aus dem Taschendiebmilieu in das der höheren Klasse zu

²⁷ Siehe auch das Kapitel *›Auf dem Lande‹*, S. 98.

transponieren. Und für den Zuschauer macht Zatar (Nur ash-Sherif) den notwendigen Wandel durch, um vom mickrigen Taschendieb zum sympathischen Geschäftsmann zu werden. Das sind nicht nur die Kleider – vor uns steht ein anderer Mensch, der bereits die bürgerliche Moral verinnerlicht hat. So kritisiert er seine ehemaligen Kumpane, die immer wieder rückfällig werden, und fragt sie, wann sie endlich Menschen werden wollten. Die massiven Abstriche der früheren hohen Moralanforderungen an die Helden sind typisch für den *In-fitah*-Film. Der Zuschauer akzeptiert nun das kriminelle Vorleben des Helden, das sind die Zwänge, denen ein jeder unterworfen ist und denen man die neue, moderierte Moral anpassen muß – sogar im Kino.

Auch die Nichte des Kommissars Siham, die am Schluß Zatar heiratet, entspricht keineswegs mehr dem früheren Klischee der reinen Helden. Sie ist ein einfaches Mädchen, Angestellte bei der Post ohne große Ambitionen, und anfänglich durchaus integer. Zatar ist nicht ihre große Liebe, doch sie heiratet ihn, um der noch schlimmeren Heirat mit Zaghlul Bey und dem unerträglichen Leben bei ihrem Onkel und seiner zänkischen Frau zu entgehen. Obwohl sie sich charakterschwach den Verhältnissen anpaßt, bleibt sie durchaus liebenswert. Im 1966 von Salah Abu Seif gedrehten *›Kairo 1930‹*²⁸ sind die Charaktere noch sehr viel eindeutiger: die Helden heiraten aus reinem Zweckdenken, sind absolut opportunistisch und können so vom Zuschauer mühelos abgelehnt werden.

Liebe allein bringt kein Glück

Im Film *›Männer, paßt auf!‹* von Mohammad Abdelaziz (D: Ahmad Abdelwahab; K: Kamal Koraiyem, 1980) sagt es die Mutter ihrer seit fünf Jahren verlobten Tochter ganz deutlich: „Liebe ist nicht alles, du brauchst auch Geld, um glücklich zu sein.“ Dieser Satz ist eine vollständige Umkehrung der alten Lebensweisheit, nach der Geld nicht das Höchste im Leben ist und die wahre Liebe zu den größten Werten gehört. Die Vernunftheirat, sofern sie einen Klassenaufstieg bedeutete, war auch in alten Filmen üblich, neu ist hingegen, daß eine aus dem Großbürgertum stammende Mutter ihrer Tochter eine Heirat mit einem ehemaligen, inzwischen reich gewordenen Müllmann vorschlägt. Neu ist auch, daß die Tochter den Vorschlag annimmt, obwohl

²⁸ Siehe auch das Kapitel *›Annäherung an den Alltag‹*, S. 60ff.

sie eine junge, mit einem armen Professor verlobte Lehrerin ist. Diese plötzliche Aufhebung der Klassenschranken in Mohammad Abdelaziz' Film löste wegen des vorgeführten Wertewandels in Ägypten viel Widerspruch aus. Denn während bei Salah Abu Seif²⁹ der Aufsteiger immer wieder zurückgeworfen wird und schließlich erkennen muß, daß Geld nicht alles ist, ist nun Mohammad Abdelaziz' Müllmann durchaus erfolgreich und zufrieden.

Interessant und mit dokumentarischem Touch wird dem Zuschauer zunächst gezeigt, wie auch ein Müllmann reich werden kann. Die Müllabfuhr in Kairo ist privat und vollkommen hierarchisch aufgebaut. Antar fängt klein an, 'erbt' aber bald ein ganzes Stadtviertel und somit das in Ägypten übliche Recycling. Seine Arbeiter sortieren den Müll: Metall, Plastik, Lumpen und Glas können wiederverkauft werden, mit den Essensabfällen mästet Antar Schweine für die Kopten. So wird er zum mehrfachen Hauseigentümer und vermietet seine teuren Wohnungen an reiche Geschäftsleute.

Unter Sadat wurde der soziale Wohnungsbau abgebaut. Die neuen Privatbesitzer forderten von potentiellen Mietern hohe Abschläge, ein gängiges Mittel der Hausbesitzer, schnelles Geld zu verdienen. Landflucht, Bevölkerungsexplosion und die hohe Inflationsrate führten zu einem der größten Probleme der siebziger, achtziger und neunziger Jahre: dem Wohnungsmangel. Mit ihm setzen sich Dutzende von Filmen auseinander. Das junge Paar in *>Männer, paßt auf<* ist seit fünf Jahren verlobt und hat noch keine Wohnung gefunden. Das ist aber eine Grundbedingung für die Heirat. Als die Wohnungsnot in den achtziger Jahren kritischer wird, kommt in den Filmen regelmäßig ein junges Paar vor, das in einem Zimmer bei seinen Eltern wohnt.

Endlich wird dem Paar vom ehemaligen Müllmann Antar eine schöne Wohnung angeboten, doch der Professor bleibt zunächst bei seinen Prinzipien und will nicht den verlangten Abschlag zahlen, den er richtig als Betrug empfindet. Amüsant sind die Zusammenstöße des neureichen, vergnügten Antars und des intellektuellen, lebensfremden Professors. Dessen Verlobte versucht immer wieder zu vermitteln, während ihre Mutter geschickt und skruppellos versucht, das Paar zu entzweien und ihrer Tochter den ehemaligen und auch noch verheirateten Müllmann schmackhaft zu machen. Der wiederum findet, daß ihm zu seinem Glück nur eine gebildete Frau fehle. So heiraten die beiden – die Macht des Geldes hat gewonnen. Am Schluß ist

²⁹ Siehe auch das Kapitel *>Annäherung an den Alltag<*, S. 44 ff.

die ganze Familie auf irgendeine Weise mit Antar verbunden. Der Professor, der als einziger versucht, korrekt zu bleiben und auf keine Weise bereit ist, unlauter oder unsittlich Geld zu verdienen (so soll er beispielsweise französische Pornographie übersetzen), verliert alles. Seine Braut ist mit einem Müllmann verheiratet, und seine eigenen philosophisch-ethischen Vorlesungen tönen ihm nun wie leere Phrasen in den Ohren.

Auch dieser Film ist ein Aufruf an die alte Oberschicht, von ihrem hohen Roß herunterzusteigen. Nicht von ungefähr wurde in der neuen Zensurverordnung von 1976 das Verbot, Paschas und Beys, Doktoren und andere respektable Persönlichkeiten lächerlich zu machen, aufgehoben. Die aufstrebende Klasse war ungebildet und gleichzeitig eifersüchtig und ärgerlich über den extremen Hochmut des ägyptischen Bildungsbürgertums. Das wiederum ignorierte den schnellen gesellschaftlichen Wechsel und versuchte seine Position mit der Emigration in die reichen Ölländer beizubehalten, die in ihrem wirtschaftlichen Aufschwung die ägyptische Intelligenz dringend benötigten. Erst Ende der achtziger Jahre, als diese Länder begannen, ihren Bildungsrückstand aufzuholen, kam der große Rückschlag. Unzählig werden die Taxifahrer, Mechaniker und Malermeister, die einen Doktortitel besitzen. Der Wert der Bildung wird nun zusehends relativiert.

Kino des Lebens

Die 67er Generation

Der Kritiker Ibrahim al Aris bezeichnetet die neue Generation der Filmemacher der achtziger Jahre zu Recht als „die Kinder von Salah Abu Seif“¹. Wie der große alte Filmemacher versuchten Ali Badrachan, Mohammad Khan, Chairi Bishara, Daoud Abdessaiyed und Atif at-Taiyeb Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre, realistisch zu filmen, Vergangenheit und Gegenwart kritisch zu beleuchten und zu analysieren und sich im traditionellen Sozialismus auf die Seite des Volks zu schlagen. Youssef Chahine wird zwar bewundert, übt aber wesentlich weniger Einfluß auf die jungen Cineasten aus. Sein Internationalismus und seine kosmopolitische Denkweise sind einmalig und exotisch geblieben. So wie er finanziell² die große Ausnahme bildet – oder wie es seine Schnittmeisterin Rashida Abdessalam³ formuliert: „Welchen anderen ägyptischen Filmemacher würde denn das Ausland finanzieren?“ –, ist er es auch in seiner Genauigkeit und Extravaganz. Die neue Generation, die sich selbst wegen des großen Einflusses, die die Niederlage auf sie ausühte, als „67er Generation“ bezeichnet, ist im abgeschlossenen Ägypten Nassers aufgewachsen, in dem besonders zu Kriegszeiten vor Spitzeln und den Imperialisten gewarnt wurde, in dem 60% der importierten Filme amerikanische Durchschnittsproduktionen waren und in dem die zukünftigen Filmschaffenden sehr konservativ ausgebildet wurden. Zu dieser Zeit predigte Ägypten zwar den Panarabismus, ließ sich aber als führende Kulturträgerin nur wenig vom künstlerischen Schaffen des *Maschrek* und des *Maghreb* beeinflussen. Die festen Filmmuster, die sich seit den vierziger Jahren gebildet hatten, waren so nur schwer zu durchbrechen.

Salah Abu Seifs⁴ Realismus war ein gutes und einfaches Vorbild für

¹ Zitat aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Kritiker.

² Youssef Chahine produzierte einige seiner früheren Filme zusammen mit Algeriern und heute regelmäßig mit Franzosen.

³ Aus einem Interview von Kristina Bergmann mit der Schnittmeisterin.

⁴ Siehe auch das Kapitel ›Annäherung an den Alltag‹, S. 40ff.

die Filmschaffenden der späten siebziger und der achtziger Jahre. Während Youssef Chahines Filme zum großen Teil außerhalb von Kairo spielen, hat Salah Abu Seif seine Filme beinahe ausschließlich in der Hauptstadt angesiedelt. Die Gewichtung Kairos entspricht aber der Entwicklung der siebziger und achtziger Jahre weitaus mehr; Alexandrien war nur noch Sommerfrische, und die Landflucht und die Emigration der Bauern in den Irak hatten dem Landleben nicht nur den Charme genommen, sondern auch völlig neue Verhältnisse geschaffen, die noch auf ihre soziologische Analyse und ihre Verfilmung warten. Filmisch in Kairo zu bleiben war psychisch, technisch und finanziell leichter. Die jungen Filmemacher wagten sich aus dem Studio in die Straßen; das war einerseits billiger, bot andererseits die Möglichkeit, den angestrebten, neuen Realismus zu verwirklichen. Auch wenn die neue Generation der ägyptischen Filmemacher sich nicht ganz von der alten Melodramatik und Komik löste, kam sie doch in den achtziger Jahren dem Leben ein gutes Stück näher.

Die ganz normalen Leute Mohammad Khan

Am Anfang von Mohammad Khans Film »Der Profi« (D: Beshir ad-Dik, Mohammad Khan; K: Sayed Shimi, 1983) steht ein Gedicht:

Es gibt Leute, die Fußball auf der Straße spielen,
Leute, die singen und rennen,
solche, die sich beschimpfen auf der Straße,
und solche, die sich prügeln und töten auf der Straße.
Es gibt Leute, die auf der Straße schlafen,
Leute, die ihre Ehre verkaufen auf der Straße,
auf der Straße wird vieles Ungezügliche legal,
aber wehe, wenn wir uns einmal vergäßen
und uns küßten
auf der Straße.

Ein kleines Dialektgedicht, mit dem die Dichterin Amina Jahin an die Tradition ihres Vaters Salah Jahin⁵ anknüpfte und das Wissen der einfachen Leute um die Dinge in Verse faßte. Die Straße ist der eigentliche Raum des Films »Der Profi«. Zimmer, Wohnungen werden höchstens gestreift, die Straße hingegen von innen heraus gefilmt. Das ist

⁵ Salah Jahin war einer der wichtigsten Dialektdichter Ägyptens. Siehe auch das Kapitel »Die Freiheit des Egos«, S. 140.

nicht mehr die berühmte „Gasse“, mit der Kamal Selim und Salah Abu Seif den realistischen Ansatz und die Annäherung an den Alltag schufen und die sie genauer als die Wirklichkeit in den Studios nachstellten – das sind die echten, weil banalen Straßen Kairos, denen auch der mindeste Hauch von Folklore fehlt. Das ist die Straße als eigentlicher Lebensraum, die in dieser Funktion ihre eigenen Regeln und Gesetze hat, die ihren Bewohnern eine gewisse Heimat bietet und gleichzeitig offen und deshalb jeglicher Intimität feindlich ist.

Die Straße ist ein wichtiger Schauplatz in Ägypten. Sie repräsentiert die eigentliche Öffentlichkeit, die keine Anonymität kennt. Sogar in der 15-Millionen-Stadt Kairo hat jede Straße, jede Gasse ihren ganz bestimmten Rhythmus, Stil und Anspruch an die Bewohner und Besucher. Die Öffentlichkeit, die sich die Gesellschaft ständig einverleibt, findet direkt – also auf der Straße – und sehr viel weniger als in Europa in den Medien statt. Man kennt sich und trifft sich in den öffentlichen Räumen, die zur Straße gehören: auf dem Bürgersteig, in den Läden, Cafés, in Gewerkschaftsräumen und Clubs der Berufsgruppen.

Das Haus ist der ganz persönliche Bereich, wenn auch in ihm gewisse Räume der Öffentlichkeit zugeteilt sind. Es ist typisch für die Ägypter, daß sie sich zu Hause sofort umziehen. Während man sich für die Straße grundsätzlich schön macht, zieht man sich zu Hause so bequem wie möglich an. Die Trennung von Haus und Straße, von Privatbereich und Öffentlichkeit steht außerdem in engem Zusammenhang mit der Segregation der Männer- und Frauenwelt, die aber in Ägypten nicht die Strenge und Absolutheit der anderen arabischen Länder hat. Der Schutz des Hauses, seine Intimsphäre sind für viele Ägypter inexistent. Vor allem für die, die ohne ihre Familie leben, da es immer die Frau ist, die das Haus gestaltet.

Die Aushöhlung eines Ritters

Im Film ›Der Profi‹ lebt Fâris⁶ in genau dieser Situation. Seine Frau Dalal hat sich von ihm scheiden lassen, und nun wohnt er in einem kleinen Zimmer, das ihm nur zum Schlafen dient, gleich am *Tahrirplatz* im Zentrum von Kairo. Er bewegt sich von dieser Intimität, die keine mehr ist, auf die Straße und zu seinem Arbeitsplatz, einer

⁶ Fâris bedeutet ‘Ritter’. Auf diesen Namen greift Mohammad Khan immer wieder zurück.



Abb. 26. Omar ash-Sherif in *›Der Bürger Masri‹* (1991, Regie: Salah Abu Seif).

kleinen Schuhfabrik, dann ins Café, wo er Karten spielt, und schließlich zum Fußballfeld, wo er der Star ist. Es ist kein eigentlicher Fußballplatz, sondern der, den sich die Straße geschaffen hat; hier wird um Geld gespielt, gewettet, geschrien, gehofft und gelitten. Gespielt wird nicht mit einem eleganten Lederball, sondern dem „Strumpfball“: ein Stück Schaumgummi wird dick mit einem festen Faden umwickelt, bis es kreisrund ist, und dann mit einem alten Strumpf überzogen. Fâris ist ein ehemaliger Berufsfußballer und spielte früher in einem der großen Clubs Ägyptens, bis er auf Grund eines cholerischen Anfalls, bei dem er seinen Trainer krankenhausreif schlug, hinausgeworfen wurde. Für die Fans des „Strumpfball“ ist er nun der Profi, der Beste und der, den alle für ihre Straßenspiele haben wollen.

Immer wieder tönt im Hintergrund der scharfe Atem des joggenden Fâris – Sinnbild seiner Einsamkeit und seines abgrundtiefen Ekels vor dem Leben, sich selbst und seiner Angst vor dem Älterwerden, dem Zusammenbruch. Fâris steht am Ende seiner Karriere als Sportler. Er weiß das und interessiert sich um so mehr für das Los der alten, ehe-

maligen Sportler. Da ist der Captain, ehemals einer der großen Athleten, der heute von der Vermietung der Scheinwerfer für die Straßen spiele lebt. Fâris hat bereits alles verloren – es bleibt ihm nur das Abwarten auf weitere Verluste. Seine Frau hat er offensichtlich nach seinem Rausschmiß aus dem Club erbärmlich zusammengeschlagen. Der berühmteste Komiker Ägyptens und Superstar des arabischen Kinos, Adel Imam⁷, spielt die Rolle des Fâris mit ungewohntem Ernst und zeigt sein eigentliches Talent: das des „lonesome cowboy“. In ›Der Profi‹ wird er zum Schauspieler, der nie übertreiben muß, der sich in kein Klischee verstrickt und der dem Zuschauer auf geradezu plastische Art seinen Überdruß und seinen ungeheuren Haß auf ein Leben verdeutlicht, das ihm soviel genommen hat.

Seiner Arbeitskollegin, der geschiedenen Suad, gelingt es, Fâris zu verführen. Doch sogar bei ihrem zärtlichen Abschiedskuß bleibt er verschlossen und von dieser unaussprechlichen Wut erfüllt. Und nichts könnte Fâris' Ekel vor dem Leben und sich selbst deutlicher zeigen als der sich übergebende Mann, der ihm beim Verlassen von Suads Haus begegnet. Tausend solcher kleinen Hinweise verdeutlichen Fâris' Misere. Doch anders als in der alten realistischen Schule, von der Mohammad Khan bestimmt kommt, sind sie diskreter und gleichzeitig der ägyptischen Wirklichkeit näher als die früheren oft überzeichneten Fingerzeige. Andrerseits haben sie nicht die allegorische Bedeutung der Ereignisse in Yussef Chahines Filmen. Es sind Dinge, die passieren, die wichtig sind und die Mohammad Khan deshalb nicht vernachlässigen will.

›Der Profi‹ war zu Beginn der achtziger Jahre eine neue Art, an die ägyptische Wirklichkeit heranzutreten. Der ganze Film spielt im Viertel um den *Tahrirplatz*. Es ist ein seltsamer Ort; hier treffen die großen Flyovers aufeinander, hier verkehren täglich rund zwei Millionen Fahrzeuge, hier ist das große, während der Kolonialzeit geschaffene Stadtzentrum mit seinen vielen Läden, Kinos und Restaurants und den verwinkelten Nebenstraßen, die sich Dutzende von Auto- und anderen Werkstätten zu eigen gemacht haben. Hier ist nichts besonders oder gar schön; das Café, in dem sich Fâris und sein Coach und die anderen Sportler treffen, ist von absoluter Alltäglichkeit, und von seinem Zimmer auf dem Dach eines der Blocks hinter dem Ägyptischen Museum hat er Aussicht auf die verschlungenen Hochstraßen und wird morgens vom Autolärm geweckt. Der *Tahrirplatz* ist ein Ort, der unmöglich zu verpassen oder zu umgehen ist.

⁷ Siehe auch das Kapitel ›Die guten alten Zeiten‹, S. 16f.

Jeder Kairoer, jeder Besucher muß ihn überqueren. Trotzdem gelingt es dem Regisseur, ihn von einer neuen und ungewohnten Seite zu zeigen: nämlich von der der Bewohner, der dort Lebenden und Arbeitenden. Auch das Viertel *Shobra*, wo seine ehemalige Frau Dalal und ihr Sohn leben, könnte normaler und durchschnittlicher nicht sein – keine Gegend, wo sich Touristen hinverirren, kein Ort, der sich durch irgendwelche Volkstümlichkeit – sei sie attraktiv oder abstoßend – auszeichnet. Ohne sie zu romantisieren oder zu verklären, zeigt ›Der Profi‹ den Allerweltsort und die ganze Tiefe, die sich hinter ihm auftut.

Fâris und Dalal sind seit drei Jahren geschieden. Ihre kurzen Gespräche sind intensiv, nervös und scheinbar haßerfüllt. Unübersehbar ist aber die große Anziehungskraft, die beide immer noch füreinander haben. Und als Dalal Fâris mitteilt, daß sie sich demnächst verloben werde, ist er nahe daran, in alte Verhaltensmuster zu fallen und sie zu schlagen. Sie antwortet ihm: „Schlag doch! Das ist ja das einzige, was du kannst!“ Doch ihre Sympathie für ihn ist nicht zu übersehen, und als er geht, fegt sie wütend die Teller vom Tisch und schreit ihre Verzweiflung heraus. Doch auch hier ist es nicht die große Romanze, die schreckliche Haßliebe der alten Melodramen. Ebensowenig hat Fâris' und Dalals Verhältnis die Künstlichkeit der steifen ehelichen Beziehungen der Filme der siebziger Jahre. Hier kommt unvermittelt und ohne Dramatik eine neue Normalität durch. Es ist nicht die Wirklichkeit, an die sich die frühen Realisten anzunähern versuchten, sondern die Inszenierung des alltäglichen Lebens, nicht mit Paukenschlägen, sondern mit Diskretion.

›Der Profi‹ erzählt keine eigentliche Geschichte. Die großen Ereignisse stehen am Rande, die kleinen trotz ihrer Unscheinbarkeit im Mittelpunkt – so wie es eben ist im Leben. Im Mietshaus, auf dessen Dach Fâris wohnt, ist eine Frau ermordet worden. Auch Fâris muß mehrmals zur Wache und wird sogar als Mörder verdächtigt, nachdem der Kommissar Einzelheiten über sein cholerisches Verhalten herausgefunden hat. Gegen Ende des Films stellt sich heraus, daß sein Nachbar und Freund, ein Vater eines Dutzends Kinder, den Mord begangen hat. Die Polizei fordert Fâris auf, ihr bei der Festnahme zu helfen. In Anlehnung an den ›Hauptbahnhof‹ (1958) von Yussef Chahine bringt Fâris den Verrückten dazu, das Zimmer, wo er seine Frau und Kinder als Geiseln festhält, zu verlassen. Bei Mohammad Khan bleibt dieses Ereignis völlig unspektakulär, mehr ein Ärgernis, wegen dem Fâris schließlich seine Stelle als Akkordarbeiter verliert. Man spricht darüber, am Rande, im Aufzug, aber es gehört nicht zur eigent-

lichen Tragik des Lebens, die Fâris berührt, so wie etwa der Tod seiner Mutter, die er seit Jahren nicht mehr gesehen hat. Eingesponnen in sein eigenes Leben, seine Sorgen, hört er beinahe zufällig davon. Und als seine Nachbarin auf ihn einredet, sagt er unvermittelt: „Meine Mutter ist gestorben“ – undramatisch, aber bewegt und unfähig, dem normalen Gesprächsverlauf zu folgen. Sie antwortet nicht mit Trauergeschrei oder Beileidsfloskeln, sondern lädt ihn zu einer halben Flasche Cognac ein. Eine wohltuende Sensibilität spricht aus diesen Reaktionen. Es ist nicht Nüchternheit oder der Verzicht auf die übliche Kinosprache, sondern ein wahrhaftiger Versuch, die echte Sprache der Kairoer und den eigentlichen Charakter eines Verlierers wiederzugeben.

Belohnung für Individualisten

Die Betonung des Alltags bedeutet keineswegs, daß Mohammad Khan auf Ästhetik verzichtet. ›Vermißtenanzeige‹ (D: Aassem Taufiq; K: Tareq at-Telmessani, 1984), für den er am 'Filmfestival von Karthago' (Tunesien) den zweiten Preis erhielt, sprüht nur so von Bildkompositionen, Schönheit der Farben und des Lichts. Doch hier ist es die ägyptische Landschaft – zudem im krassen Gegensatz zum brodelnden und problematischen Kairo –, die in Szene gesetzt wird. ›Vermißtenanzeige‹ ist ein stiller Film. Bilder sagen mehr aus als die Dialoge. Es ist nicht nur Mohammad Khans visuelles Talent, das hier zum Ausdruck kommt, sondern auch der scheue Charakter der Hauptperson Atteiya, die kaum Auseinandersetzungen und Lärm verträgt. Atteiya, der sein Leben lang in der Stadt gelebt hat, ist kein Stadtmensch, doch das entdeckt er zufällig und zögernd, als er eine erste Reise aufs Land macht, wo er drei Feddan Land besitzt. Die möchte er verkaufen, so wie seine Waschfrau es ihm geraten hat, um endlich – nach sieben Jahren – seine Verlobte heiraten zu können. Atteiya ist ein kleiner Beamter, verfolgt vom Schicksal der Erbärmlichkeit, das er sich aber in seiner Scheu vor jedem Risiko selbst ausgesucht hat. Glänzend gespielt von Yahya al Facharani, einem der neuen Schauspieler der achtziger Jahre, verkörpert Atteiya den typischen Beamten: übervorsichtig, ängstlich und bereit, mit Ausdauer auf die Erfüllung seiner höchsten Träume zu warten. Als ihn sein Direktor danach fragt, sagt Atteiya spontan: „Heiraten und auf dem Stuhl sitzen, den Sie jetzt einnehmen.“ Die Antwort, daß das noch zwanzig Jahre dauern könne, beunruhigt Atteiya nicht; schließlich wartet er bereits seit sieben Jahren auf seine Hochzeit.

Die zukünftige Schwiegermutter ist ein Drachen und rät ihrer Tochter, Atteiya etwas auf die Folter zu spannen, damit er sich endlich um die für die Heirat notwendige Wohnung kümmere. Und so reist er eingeschnappt und ohne Abschied ab, irgendwohin ins Delta, und macht sich auf die Suche nach seinem Stückchen Land. Es beginnt eine Komödie, die ihr Vorbild im sanft-bissigen Humor Nagib ar-Rihanis⁸ hat. Yahya al Facharani spielt den mißmutigen kleingeistigen Beamten ebenso überzeugend wie seinen Wandel zu einem durchaus sympathischen und wandlungsfähigen jungen Mann, dem zum ersten Mal in seinem Leben bewußt wird, was ihm gefällt und wie er leben möchte.

In schönen, stillen Landschaftsaufnahmen zeigt uns Mohammad Khan die Weite des Deltas, das intensive Grün des Klees, den hellen Morgendunst, die schattigen Bananenhaine, die Tümpel, wo die Frösche quaken und der Brachvogel ruft. Für Atteiyas Parzelle kommt nach Meinung des Verwalters nur ein einziger Käufer in Frage: Kamal Bey, ein Sonderling, der früher sehr reich war und dank seines ausgeprägten Vergnügenssinnes nach und nach sein Land verkauft hat, bis ihm nur ein großer Obstgarten geblieben ist. Essen liebt er über alles, ebenso Ruhe und Behaglichkeit. Die Eile und Rastlosigkeit Atteiyas stößt auf Unverständnis, ebenso sein mangelnder Appetit, der ihn schließlich nach einem üppigen Abendessen ins Krankenhaus bringt. Um sich zu erholen, muß er wohl oder übel noch ein paar Tage bleiben, was der Familie Kamal Beys nur recht ist, denn sie liebt Gesellschaft und hat in Wirklichkeit kein Geld, um Atteiyas Parzelle zu kaufen. Es kommt nicht zum Verkauf. Atteiya lebt sich so gut ein, daß er sich entschließt, Kamal Beys älteste Tochter Chaireya zu heiraten. Doch sie entdeckt, daß er bereits verlobt ist, und schimpft ihn nach der deftigen Manier der ägyptischen Landfrauen aus. Atteiya hat seine Verlobte völlig vergessen, genau so wie er Kairo und sein Büro und seinen Traum, Direktor zu werden, vergessen hat. Unterdessen ist das uralte Haus in Kairo, in dem er ein enges Zimmer gemietet hatte, zusammengebrochen und hat seine dreizehn Bewohner unter sich begraben. Das ist kein Gag Mohammad Khans; in den Siebzigern und Anfang der achtziger Jahre war täglich von den Auswirkungen einer vernachlässigten Infrastruktur und der Bevölkerungsexplosion in der Zeitung zu lesen. Auch die Darstellung von Atteiyas Behausung in Kairo ist durchaus realistisch: ein alter Lehmhaus, der notdürftig von Holzbalken am Zusammenbruch gehindert werden soll, feuchte

⁸ Siehe auch das Kapitel ‚Die guten alten Zeiten‘, S. 11 ff.

Wände, trockene Wasserhähne – inmitten einer planlosen Erneuerung rund um den *Tahrirplatz*. Da wachsen Wolkenkratzer zwischen den niedrigen Lehmhäusern des letzten Jahrhunderts, die nicht repariert werden dürfen⁹ und nun Opfer einer wilden Spekulation sind, und von denen die ersten vor dreißig Jahren den häßlichen Blocks des sozialen Wohnungsbaus gewichen sind.

Atteiyas erste Verlobte und ihre Mutter geben eine Vermißtenanzeige auf. Sie steht gerade in der Zeitung, die Atteiya kauft, als er nach Chaireiyas Abfuhr nach Kairo zurückfahren will. Doch als er sie mit ihrer Büffelkuh am Straßenrand sieht, hält er das Sammeltaxi an, steigt aus, läßt die Zeitung ungelesen liegen – Happy-End. Atteiya wird offensichtlich dafür belohnt, daß er genau das macht, was er eigentlich will. Das ist ein klarer Hinweis von Mohammad Khan, zwar weniger belehrend als Salah Abu Seifs Botschaften, aber eindeutig moralisch gemeint. Ganz deutlich auch die Kritik des Regisseurs an der Unentschlossenheit, dem falschen Ehrgeiz und der mangelnden Eigenständigkeit, die alle zusammen ein Leben schaffen, das schließlich nur noch aus Zwängen besteht. Gepriesen wird der Individualismus.

Obwohl Mohammad Khan 1984 noch unbekannt war, hatte ›Vermißtenanzeige‹ gerade bei seiner Aufführung im Fernsehen großen Erfolg; besonders auf dem Land, das nach Meinung seiner Bewohner vom Regisseur wirklichkeitsstreu und positiv dargestellt worden war. Vor allem die Ruhe und Beschaulichkeit sind große Qualitäten des Films. Fast immer zeigen 'Filme vom Land' Katastrophen; in ›Vermißtenanzeige‹ ist das Leben normal, alltäglich und repetitiv. Zwar ist Kamal Bey ein Sonderling und entspricht keineswegs dem Bild vom Patriarchen, ebensowenig wie seine Tochter, die gern Bäuerin ist und weder Studium noch schöne Kleider vermißt, dem Bild der modernen Ägypterin. In dem Sinn sind sie allerdings weniger Ausnahmen als Individualisten, die vom Leben für ihre Eigenständigkeit – und sei sie noch so simpel – entsprechend entschädigt werden.

⁹ Seit einigen Jahren ist das Bauen und Ausbessern mit Lehm in ganz Ägypten untersagt. Mit diesem Gesetz soll das Abtragen des fruchtbaren Bodens verhindert werden, der sich seit dem Bau des Assuanstaudamms und dem Ausbleiben der Nilflut nicht mehr erneuert.

Der Held wird Mensch

Im Gegensatz hierzu ist das Ende des Films ›Der Profi‹ nur scheinbar ein Happy-End. Fâris hat einen ehemaligen Freund getroffen, der durch eine Geldheirat zum wohlhabenden Autohändler geworden ist und Fâris eine Stelle anbietet. Er soll Autos einführen – natürlich schwarz –, wodurch sie die hohe Einfuhrsteuer umgehen wollen. Fâris versöhnt sich mit seiner Frau und fährt die ganze Familie aus. Am *Tahrirplatz* ist gerade ein Straßenfußballmatch im Gange, Fâris hält und sagt, er wolle noch ein letztes Mal spielen. Er gewinnt und seine Fans jubeln. Weiter hinten warten seine Frau und das neue Auto. Trotzdem liegt eine 'Alles-vorbei-Stimmung' in der Luft. Die neue 'Arbeit', auch wenn sie viel Geld bringt, ist doch nur ein Markstein auf seinem Abstieg. Und sein letztes Match ist eben sein letztes – auch wenn Fâris es gewinnt.

Das langsame Stöhnen ist wieder unüberhörbar... Fâris ist ein Verlierer, weil er eben nicht tut, was er eigentlich will. Doch Fâris' Persönlichkeit ist sehr viel komplizierter als Atteiyas in ›Vermißtenanzeige‹. Fâris einzige Gewißheit ist, daß er seine Frau liebt. Ob er wirklich mit ihr zusammenleben kann, bleibt offen. Und ihre Liebe ist nur ein Punkt in einem weiten, unübersichtlichen Leben. Für Atteiya ist alles einfach und klar, nur brauchte er lange, um seine eigenen Bedürfnisse – so bescheiden sie sind – zu entdecken. So verschieden Fâris und Atteiya sind, so ist ihnen doch ihr Antiheldentum gemeinsam, das in den achtziger Jahren im kritischen Film immer mehr in den Vordergrund tritt. Davon spricht allein das Aussehen der neuen Schauspieler. Oder wie der Kritiker Ibrahim al Aris meint: „Hätte man sich in den vierziger und fünfziger Jahren einen Superstar mit der 'Fresse' Adel Imams vorstellen können? Oder einen 'Schwarzen' wie Ahmad Zaki und einen 'Dickwanst' wie Yahya al Facharani?“ Der Starkult ist in den siebziger Jahren langsam zu Ende gegangen. Natürlich haben die großen Stars überlebt – Faten Hamama, Farid Shauqi, Ahmad Mazhar sind immer noch beliebt und begehrt, doch der neue Schauspieler hat ein anderes Image. Er muß nicht mehr schön sein; seine Häßlichkeit empfindet der Zuschauer der achtziger Jahre nicht mehr als störend, sondern als eine neue Möglichkeit, sich mit ihm zu identifizieren. Der Antiheld von Mohammad Khan lebt weder in Schlössern noch in einem romantisiert-ärmlichen Milieu, sondern dort, wo auch der lebendige ägyptische Antiheld lebt. Atteiyas Wandel vom schlecht-gelaunten Beamten zum fröhlichen Bauern vollzieht sich viel weniger spektakulär als die des Playboys zum zartfühlenden Liebenden in ›Der

Ruf des Brachvogels¹⁰ (Henry Barakat) aus dem Jahre 1959. Obwohl auch Atteiya uns eigentlich ein Märchen vorlebt, ist es sehr viel näher an den Möglichkeiten, die die ägyptische Gesellschaft bietet, als die Liebesgeschichte des Herrn und seiner Magd.

Spiel mit dem Tod

Doch auch Mohammad Khan unterliegt zeitweise – vor allem zu Beginn seiner Karriere – der Legendenhaftigkeit und der Melodramatik. Seine Karriere begann er 1978 mit dem Actionfilm ›Shams‘ Treffer in einem Genre, das in Ägypten nur als Billigproduktion Fuß gefaßt hat. Trotzdem erregte Mohammad Khan Aufsehen: er hatte seinen ersten Film vollständig in den Straßen Kairos gedreht. Das war vorher nur einmal dem Regisseur Kamal ash-Sheich mit seinem Film ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ im Jahre 1954 gelungen.

Mohammad Khan faßte rasch Fuß in der ägyptischen Filmszene und drehte nun jährlich mindestens einen Film. Schon beim dritten Film waren seine Themen scharf umrissen: die Straße, der Antiheld und die Frau in der Männerwelt. Der Fahrer eines Sammeltaxis in ›Ein Vogel auf dem Weg‹ (D: Beshir ad-Dik; K: Saïd Shimi, 1981) heißt bereits Fâris (= Ritter) und lebt durch seinen Beruf, und weil er unverheiratet ist, ein ähnlich öffentliches Leben wie Fâris in ›Der Profi‹. Beachtlich in ›Ein Vogel auf dem Weg‹ ist die ausführliche Darstellung der Straße und einer Berufsgruppe, der man in Ägypten täglich begegnet, aber von der man nichts weiß. Die großen Peugeot-Sammeltaxis bringen schnell und effizient ihre Kunden in alle umliegenden Städte Kairos, doch die schlechten Straßenverhältnisse, die mangelnden Geschwindigkeitskontrollen und nicht zuletzt der ausgiebige Haschischkonsum der Fahrer haben diese Fahrten zu einem Risiko gemacht. Fâris und die anderen Fahrer wissen täglich von Unfällen zu erzählen, die Angst vor dem Tod ist immer präsent. Da ist ein alter Fahrer, der nach einem schweren Unfall verrückt geworden ist und nun in seinem verrotteten Minibus an der Überlandstraße zwischen Alexandrien und Kairo haust. Fâris bringt ihm täglich etwas zu essen – weniger aus Mitleid, als aus seiner ständigen Angst, von dem gleichen Schicksal getroffen zu werden. Gleichzeitig liebt er das Spiel mit dem Tod. Auf wenig befahrenen Straßen fährt er links und provoziert so die ihm entgegenkommenden Fahrer. Wenn nichts passiert, triumphiert er: „Ich habe gewonnen.“

¹⁰ Siehe auch das Kapitel ›Die guten alten Zeiten‹, S. 18ff.



Abb. 27. Yahya al Facharani in *›Die Rückkehr eines Bürgers‹* (1986, Regie: Mohammad Khan).

Doch neben diesem Eindringen in eine fremde Welt setzte Mohammad Khan in *›Ein Vogel auf dem Weg‹* doch auf die schnellen, billigen Effekte der Melodramatik. So baute er eine wenig glaubwürdige Liebesgeschichte ein, der Fâris schließlich zum Opfer fällt. Sie entwickelt sich nicht, sondern ist eine Liebe auf den ersten Blick und so stark, daß alle Betroffenen – Fâris, seine Freundin, seine zukünftige Geliebte und deren Mann – sie vom ersten Moment an intuitiv spüren. Wie im alten Rührdrama werden hier die Helden von der Liebe überwältigt. Von den alten Filmen her wissen wir, daß die verbotene Liebe nicht verwirklicht werden kann. So muß Fâris sterben; doch ist das nicht nur die Strafe für sein unmoralisches Verhalten, sondern auch die Rache des Schicksals, das er ständig zu provozieren versucht. Ähn-

lich enttäuschend wie der Schluß ist der Symbolcharakter vieler Szenen, in denen Mohammad Khan, ähnlich wie früher der Regisseur Salah Abu Seif, die sexuelle Anziehungskraft versinnbildlichen will: der überlaufende Benzintank, die vom Baum fallende Orange etc. unterstreichen die Blicke und Gesten.

Gemeinsam mit dem Kameramann Saïd Shimi zeigte Mohammad Khan in ›Ein Vogel auf dem Weg‹ ungewöhnliche Bilder; da ist Fâris, der am Strand einem Drachen nachläuft, spritzender Sand; Fâris fällt, Beine und Füße vermengen sich – die Kamera scheint ihm nachzulaufen, nachzufallen. Bei einer langen Autoreise fährt die Kamera auf ungewohnte Art mit – seitlich, in allen Spiegeln, auf dem Dach und wird so eins mit dem Auto, so wie der Fahrer eins mit ihm geworden ist. Wenn ›Ein Vogel auf dem Weg‹ auch noch eine seltsame Mischung von Klischee und Innovation ist, sind doch die Kameraführung beweglicher und der Bildausschnitt abwechslungsreicher und aussagekräftiger als im Film der siebziger Jahre.

Ouvertüre der achtziger Jahre

Mohammad Khan brachte in den frühen achtziger Jahren eine Gruppe junger Filmschaffender zusammen. Zu ihr gehörten zunächst die Drehbuchautoren Beshir ad-Dik und Faiz Ghali, der Komponist Kamal Bakir, der Kameramann Saïd Shimi und die Schnittmeisterin Nadia Shukri. Als später der Regisseur Atif at-Taiyeb zu der Gruppe stieß, nannte sie sich ›Die Freundschaft‹ und produzierte Atif at-Taiyebs ›Der Busfahrer‹ (bei dem Mohammad Khan als Drehbuchautor mitarbeitete) selbst, um unabhängiger arbeiten zu können. Auch nach der Auflösung von ›Die Freundschaft‹ arbeiten ihre ehemaligen Mitglieder bis heute erfolgreich zusammen. Saïd Shimi, der die beste Schulterkamera Ägyptens macht, ist bis heute ein nicht nur von Mohammad Khan und Atif at-Taiyeb, sondern auch von Chairi Bishara und anderen jüngeren Filmemachern gesuchter Kameramann. Während Rashida Abdessalam die Schnittmeisterin Yussef Chahines ist, schneidet Nadia Shukri grundsätzlich alle Filme der Regisseure der 67er Generation. Atif at-Taiyeb und Mohammad Khan sind heute zwei eigenwillige und unabhängige Filmschaffende, die aber trotzdem gegenseitig als erste das neue Drehbuch lesen.

Mohammad Khan zog neue Leute heran, die sich in der Filmindustrie schnell einen Namen machten; Tareq at-Telmessani, der als erster Kameramann vollständig im Ausland ausgebildet wurde, gab er seine

erste Chance in ›Vermißtenanzeige‹. In ›Ein Vogel auf dem Weg‹ ließ Mohammad Khan Ahmad Zaki seine erste Hauptrolle spielen. Seine ungewöhnliche Ausstrahlung, seine Interpretation, die weit über ein einfaches Spielen hinausgeht, und seine Vielfältigkeit machten ihn bald zu einem der Stars der achtziger Jahre. Ahmad Zaki wurde nun schnell vom kommerziellen Kino entdeckt und spielte in Action- und Horrorfilmen und Komödien, ist aber immer wieder bereit, bei der jungen Generation der kritischen Filmemacher mitzuarbeiten. In Mohammad Khans ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ (1987) spielt er genial die Rolle eines opportunistischen Polizeioffiziers. In ›Träume von Hind und Camelia‹ (1988) wiederum ist er der Nichtsnutz, der nur Frauen und sein Vergnügen im Kopf hat.

Diese beiden Filme handeln von einem weiteren Lieblingsthema Mohammad Khans: die Frauen in der Männerwelt. Nach seiner Meinung¹¹ ist ›Träume von Hind und Camelia‹ sein politischster Film, weil er der menschlichste ist und die Alltagsprobleme von Frauen aufzeigt, die sich in der patriarchalisch organisierten Öffentlichkeit durchsetzen müssen. Zwei Dienstmädchen sind die Heldinnen. Mohammad Khan wollte ihre Freundschaft und ihre Solidarität aufzeigen, weil erst sie ein Überleben in der Männerwelt ermöglichen. Nur schrittweise setzen sie sich gefühlsmäßig von den Männern ab und erfahren, daß ein Leben ohne sie möglich und sogar besser ist. Angenehm ist die Einfachheit und Alltäglichkeit des Milieus, der Charaktere, mit der Mohammad Khan den emanzipatorischen Prozeß darstellt. Nichts wirkt aufgesetzt oder übertrieben, und es wird deutlich, daß er die Regeln dieser Welt sehr gut kennt. Bestimmt nicht aus eigener Erfahrung – er stammt aus der Mittelschicht und hat lange in London gelebt, doch in seinem Gesamtwerk beweist er, daß er sich das soziale Umfeld seiner Helden jeweils genau ansieht und – vielleicht weil er nicht vorgeben muß, es zu kennen – sorgfältig recherchiert und so einen dokumentarischen Ansatz in seine Filme einbringt. Nicht nur die Straße wirkt deshalb bei Mohammad Khan so echt, sondern auch die Wohnungen des klein- oder großbürgerlichen Milieus, die Ausdrucksweise der Unterschicht und die alltägliche Umgangssprache sind exakt und überzeugend wiedergegeben.

¹¹ Diese Bemerkung und die weiteren Zitate stammen aus einem Interview der Autorin mit dem Regisseur.

Orte erzählen ihre Geschichte

Mohammad Khan investiert für seine Recherche viel Zeit und Geduld: „Ein gewählter Ort in einem Film darf nie Zufall sein, dazu ist seine Ausstrahlungskraft zu kostbar. Wir suchen oft lange nach den richtigen Orten. Für ›Träume von Hind und Camelia‹ fanden wir ein passendes winziges Haus in *Matareiya*, einem armen Viertel im Osten von Kairo. Wir brauchten zwei Wochen, um die hier wohnende Großfamilie zu überreden, uns hier drehen zu lassen. Und später droht jeweils die Gefahr, daß ‘meine’ Orte von den Produktionsdirektoren als Kulisse für weitere Filme benutzt werden“, sagt der Regisseur.

Die Einmaligkeit, die Echtheit der Umgebung kommen in allen Filmen Mohammad Khans zum Ausdruck. Er ist offensichtlich verliebt in seine Stadt. Trotzdem ist Mohammad Khan keineswegs fixiert auf Kairo. So fährt Fâris in ›Ein Vogel auf dem Weg‹ nach *Faiyed* an die im Nordosten gelegenen Bitterseen und nach Alexandrien, wo auch einer der ersten Filme Mohammad Khans, ›Rendezvous zum Nachessen‹ (1981), spielt. Die in Mittelägypten gelegene Stadt Minya kam durch Mohammad Khans ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ (1987) zum ersten Mal im Kino vor. Doch es geht nicht um den Seltenheitswert oder das Entdecken einer Stadt, sondern immer um die Ausdruckskraft des Ortes. So ist in ›Die Rückkehr eines Bürgers‹ (D: Aassem Taufiq; K: Ali al Ghazuli, 1986) der Schauplatz ein Einfamilienhaus in *Heluan*, einem Vorort im Süden von Kairo. Geschichte und Art des Hauses stehen in engem Zusammenhang mit dem Werdegang der Familie, wobei sie weit mehr als nur klassenspezifisch sind. Das Viertel, in dem die kleine Villa steht, wurde Ende der vierziger Jahre von mittleren Beamten errichtet, die später ihre Häuser an ihre Kinder vererbt. Der Niedergang des Viertels und also des Beamtenstandes, der in Ägypten jahrzehntelang die Mittelklasse verkörperte, ist unübersehbar. Deutlich zum Ausdruck kommt der gesamte gesellschaftliche Wandel, der ihn begleitet. So ist der älteste Sohn in ›Die Rückkehr eines Bürgers‹ nach dem Tod der Eltern nach Kuwait emigriert, seine Schwester will sich emanzipieren und wird Geschäftsfrau, ein anderer Sohn engagiert sich bei der verbotenen kommunistischen Partei, während der jüngste drogensüchtig wird. Mit der einfachen Einbeziehung dieses Hauses zeigt Mohammad Khan eine dramatische geschichtliche Entwicklung auf. Auch in ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ kommt er auf den Niedergang des Bürgertums zu sprechen. In eindrücklichen Bildern zeigt er das *Minya* der sechziger Jahre, die Straßen, Plätze und den Bahnhof einer typischen Provinzhauptstadt

und das Gewicht der Beamten, das langsam von einer neuen Klasse, neuen gesellschaftlichen Normen abgelöst wird.

Das Geld tritt die Macht an

In seinen letzten drei Filmen kam Mohammad Khan auf ein neues Thema zu sprechen: das Geld. In »Träume von Hind und Camelia« (D: Mohammad Khan; K: Mohsin Nasr, 1988) schlagen sich zwei junge Dienstmädchen mit Schlauheit und Witz durch ein armseliges, mühsames Leben. Zufällig finden sie einen großen Sack Geld, den ein Dieb in ihrem Gärtlein versteckt hat. Nun beginnt ein schönes Leben, und sie können sich endlich die Dinge leisten, von denen sie bisher nur träumten. Doch bei einem Ausflug nach Alexandrien werden sie überfallen und ausgeraubt. Trotzdem endet der Film positiv: plötzlich verstehen sie die Absurdität des Geldes. Außerdem sehen sie – wenn auch wieder arm – zum ersten Mal in ihrem Leben das Meer und haben schließlich sich und die kleine Tochter von Hind, die nicht umsonst *Ahlam* heißt, was Träume bedeutet.

In »Supermarkt« (D: Aassem Taufiq; K: Kamal Abdelaziz, 1990) wird das Geld zur Manie, die nach und nach auch die Standhaftesten erfaßt. Amira lebt geschieden von ihrem Mann mit ihrer Tochter zusammen. Sie arbeitet im Supermarkt und, um sich über Wasser zu halten, nebenbei als Hausschneiderin. Die Löhne in Ägypten gehören zu den niedrigsten der Welt, und auch eine gute Stelle ermöglicht kein Auskommen. Im Gegensatz zu einer Inflation von etwa 20% sind sie seit Jahrzehnten kaum gestiegen, was ein Grund für die rasche Verarmung der Mittelschicht ist. Während man vor dreißig Jahren mit einem Beamtengehalt von vierzig Pfund¹² wie ein König lebte, kann man mit den heutigen Monatslöhnen von 150 Pfund kaum die Transportkosten zum Arbeitsplatz und den Pausentee bezahlen. Dieses Gefälle zwischen Gehalt und Lebenshaltungskosten zwingt deshalb die meisten Ägypter, eine zweite Arbeit am späten Nachmittag anzunehmen oder so wie Amiras Mann Chalid in die reichen Golfländer auszuwandern, wo die Löhne den europäischen entsprechen.

Nach zehn Jahren kommt Chalid mit einer neuen Frau, aber kinderlos zurück. Die beiden versuchen sich mit Chalids Tochter anzufreunden und bieten dem jungen Mädchen einen ihm bisher unbekannten Lebensstandard. Sie haben eine große luxuriöse Wohnung,

¹² Ein Pfund entspricht heute knapp 50 Pfennig.

wo Chalids Tochter ein eigenes Zimmer bekommt, machen einfach so ein paar Tage Ferien im Fünf-Sterne-Hotel, fahren im Mercedes spazieren und gehen in die Disco. Amira fürchtet nicht ohne Grund, daß ihr die Tochter durch den neuen Reiz des Geldes entgleitet. Der Nachbarssohn, ein junger Pianist, dem Amira seit ihrer Kindheit freundschaftlich verbunden ist, wird auf andere Weise mit dem Phänomen Reichtum konfrontiert. In der Hotelbar, wo er spielt, lernt er einen berühmten Chirurgen kennen, einen Millionär, der ihm nun erklärt, wie man reich wird. Er erfüllt alle Kriterien des erfolgreichen Geschäftsmannes, so wie er im ägyptischen Film erscheint: jeden Tag eine neue Freundin, Alkohol, Swimmingpool und dubiose Geschäftsverbindungen. Doch wie immer ist bei Mohammad Khan alles ein bißchen echter, alles ein bißchen menschlicher. Er unterscheidet sich durch die banalen Details, die im ägyptischen Kino so gern übergangen werden und die einen Film glaubwürdig oder lächerlich machen können. Bei Mohammad Khan verhalten sich die Schauspieler wie Ägypter; sie begrüßen sich, sagen „Auf Wiedersehen“ – das sind Kleinigkeiten, deren Auslassung im ägyptischen Durchschnittsfilm zur Regel gehört. Mit viel Liebe und Können ist das nachbarschaftliche Verhältnis zwischen Amira und Ramzi, dem Pianisten, dargestellt, dessen Intensität den ägyptischen Lebensrhythmus präzis widerspiegelt. Hierfür hat Mohammad Khan lange nach zwei Wohnungen auf derselben Etage gesucht – ein unerlässliches Anliegen, um seinem hohen Realitätsanspruch gerecht zu werden.

Der Witz der Geschichte ist, das Ramzi reich ist, ohne es zu wissen. Nachdem er sich mal wieder mit seiner Frau zerstritten hat, hat er seine Sachen gepackt und ist zu seiner Mutter zurückgekehrt, deren Wohnung eben die gegenüber der von Amira ist. Beim Umzug hat ein verfolgter Dieb eine große Tasche voller Geld auf Ramzis kleinen Lieferwagen geworfen, und diese verstaut seine Mutter nun unbesehen auf dem Schrank. Als sich Ramzi mit seiner Frau versöhnt, kommt die Tasche wieder auf den Lieferwagen, und von dort stiehlt sie ein Junge, der aber diesmal von der Polizei verhaftet wird. Ramzi wird auf die Wache gerufen und sagt ungläubig: „Und all dieses Geld war bei mir?“

Die Zufälle sind bewußt dick aufgetragen, weniger um ‘Kino’ zu machen, als um die Unberechenbarkeit des Lebens oder, in diesem Fall, des Geldes aufzuzeigen. Ramzi weiß, daß er trotz der Lektionen seines reichen Freundes zum Millionär nicht taugt. Um so mehr erschreckt er, als er Amira an dessen Seite sieht – Amira, die so integer und immun gegen die Verführungs kraft des Geldes schien. Doch auch wenn Mohammad Khan Gut und Böse zeigt, tut er es witzig und be-



Abb. 28. Nagla Fathi und Mamduh Abdelalim in *›Supermarkt‹* (1990, Regie: Mohammad Khan).

wußt übertrieben, so daß die Absurdität der Normen und der Werte deutlich spürbar wird. Für das ägyptische Publikum sind seine Filme keine leichte Kost. Der Durchschnittsbesucher ist auf eine bestimmte moralische Linie, einen geradlinigen Handlungsablauf und ein deutlich glückliches oder trauriges Ende getrimmt. Mohammad Khans Spiel mit Realismus und Surrealismus verlangt hingegen viel Flexibilität. In den anderen arabischen Ländern, besonders im Maghreb, hat er nach seiner eigenen Aussage oft mehr Erfolg als in Ägypten. Dort ist man einerseits auf ägyptisches Kino eingeschworen, andererseits durch die gute Kenntnis des französischen Films sehr viel offener für eigenwilliges und besonderes Kino.

Das Kairo der Hochstraßen

Das Geld, das in *›Träume von Hind und Camelia‹* eher am Rande wichtig war und vor allem einen originellen Schluß ermöglichte, wird in Mohammad Khans letztem Film *›Der Stadtritter‹* (D: Faiz Ghali; K: Kamal Abdelaziz, 1991) zu dem Gegenstand, der alle antreibt.

Diesmal auf die Spitze getrieben und andererseits an die Filme ›Ein Vogel auf dem Weg‹ und ›Der Profi‹ anknüpfend, wird deutlich, daß der Regisseur hier den Kreis zu schließen sucht. Fâris, der gescheiterte Fußballspieler, hat sich in zehn Jahren zum gewieften Geschäftsmann entwickelt. Von seiner Frau Dalal hat er sich endgültig getrennt, und ihr Sohn Bakr macht ihnen große Sorgen und ist Anlaß für viel Streit.

Mohammad Khan greift ein großes Thema auf: den Aufstieg und Fall der Islamischen Investitionsfirmen, die den größten finanziellen Skandal der letzten Jahre verursachten. Hinter dem wohlklingenden, frommen Namen verbargen sich Depositenbanken, denen über drei Millionen Ägypter Ende der achtziger Jahre ihr Geld anvertraut hatten. Religiöse Motive waren dabei sekundär – attraktiver waren die hohen Gewinnversprechungen von bis zu 25% des eingelegten Geldes und die Möglichkeit, auch Kleinstbeträge gewinnbringend anzulegen. Bis zum Sommer 1988 – in dem ›Der Stadtritter‹ spielt – hatten die Firmen ungefähr 11 Milliarden Dollar¹³ zusammengetragen, was der Hälfte des Kapitals sämtlicher ägyptischer Handelsbanken entsprach. Die erdrückende finanzielle Konkurrenz, der Transfer der Gelder ägyptischer Sparer ins Ausland und die Undurchsichtigkeit der Geschäfte bewogen die ägyptische Regierung im Juni 1988, ein neues Gesetz zu erlassen, das die islamischen Firmen einer strengeren Kontrolle der Behörden unterstellen sollte. Daraufhin setzten sich die wichtigsten Firmeninhaber mit ihrem Vermögen ins Ausland ab.

Fâris wird doppelt getroffen: er verliert 6 Millionen Pfund, die er bei einer der größten islamischen Investitionsfirmen angelegt hatte, und 5 Millionen Pfund, die er von dem Multimilliardär Adham Bey geliehen hat, um billiges Fleisch zu importieren. Es entpuppt sich als tschernobylverseucht und wird von der Regierung beschlagnahmt. Adham Bey übt großen Druck auf Fâris aus, damit er ihm die Schulden zurückzahlt. Der Film spielt zum großen Teil in Fâris' Auto, das er mit einem Telefon bestückt hat, um überall erreichbar zu sein. Wieder zeigt Mohammad Khan ein alltägliches und gleichzeitig unbekanntes Kairo: das der Hochstraßen und des mörderischen Verkehrs. Fâris ist trotz seiner Millionen immer noch ein *Ibn Ballad*, der bodenständige, gutherzige, einfache Ägypter, der auch in der eigenen Notlage niemals die Misere der anderen übersieht. So bringt er Abdelalim, einen alten Mann, den er versehentlich angefahren hat, ins

¹³ Nach einem Interview der Autorin mit der Forscherin Dr. Samia Saïd, die sich in mehreren Aufsätzen und einem Buch mit der Thematik auseinandergesetzt hat.

Krankenhaus und besucht ihn regelmäßig – sogar als sich herausstellt, daß dieser sich absichtlich vor sein Auto geworfen hat, um ein paar Tage lang der Einsamkeit und Not zu entkommen. Einem alten Arbeiter, der entlassen werden soll, steckt er Geld zu. Doch als er entdeckt, daß sein eigener Sohn drogensüchtig ist, ist er hilflos vor Wut und Enttäuschung.

Bei Mohammad Khan wirkt die Einbeziehung von aktuellen Problemen nie gewollt. Die Drogen sind wie in Europa auch in Ägypten zu einer Plage und dem Alptraum vor allem der reichen Eltern geworden. Während für viele Filmemacher die Drogen nur eine Möglichkeit darstellen, billige Volkstümlichkeit und schwülstige Dramatik in ihre Filme zu bringen, zeigt Mohammad Khan das Problem konkret und trocken, dafür um so bewegender. Ebenso das Geld, das Ägypten rasend schnell fast bis zur Unkenntlichkeit verändert hat. Das alte, liebenswerte Kairo erscheint nur noch ganz am Rande. Zum Beispiel bei Abdelalim, der in einem alten, mit Wein bewachsenem Haus wohnt, das schier untergeht inmitten der hohen Betonneubauten. Von Hassan Hosni glaubwürdig dargestellt, lebt Abdelalim mit der neuen Welt auf Kriegsfuß. Seine Kinder sind emigriert, seine Frau ist gestorben, und er sammelt Geschichte, nämlich Zeitungen. Alle wichtigen Ereignisse kann er dokumentieren. Und er trinkt Whiskey, „die beste Medizin“. Abdelalim und Fâris, der nun, nachdem er seine Schulden zurückbezahlt hat, wieder arm geworden ist, werden Freunde und ziehen zusammen.

Fâris findet sich problemlos mit seinem Bankrott ab. Das wirkt nicht ganz überzeugend; natürlich ist er ein *Ibn Ballad* geblieben, natürlich wußte er auch im größten Geldrausch um die Relativität des Geldes. Trotzdem sind Geld und Geschäft in den letzten zehn Jahren zu seinem Lebensinhalt geworden. Die sehr flache Besetzung der Rolle des Fâris durch Mahmud Hemedha trägt zu der Unverständlichkeit seines Verhaltens bei. Mahmud Hemedha ist eine Neuentdeckung Mohammad Khans. Er besitzt aber weder die stille Wut des Fâris in ›Der Profi‹ noch die Todesangst des Fâris in ›Ein Vogel auf dem Weg‹, die Adel Imam und Ahmad Zaki so beeindruckend zu spielen wußten. Mohammad Khans letzter Film leidet eindeutig unter dem finanziellen Notstand, der in Ägypten gute Ideen so oft zu mittelmäßigen Filmen werden läßt. Die großen Stars verschlingen oft die Hälfte des Budgets, während ein Anfänger wie Mahmud Hemedha eine normale Gage erhält. Auch Ton- und Bildqualität lassen zu wünschen übrig. ›Supermarkt‹ wurde sehr viel aufwendiger von der Schauspielerin Nagla Fathi produziert – was sich erfreulich in der Qualität niederge-

schlagen hat. ›Der Stadtritter‹ hat Mohammad Khan hingegen mit ungenügenden Mitteln selbst produziert.

Mohammad Khan probiert auf neue Weise von der Konformität der Produzenten und der Verleiher unabhängig zu werden. Anders als Youssef Chahine hält er wenig von der Koproduktion, aus Angst, seinen Film auf den Geschmack oder die Gewohnheiten eines ausländischen Publikums ausrichten zu müssen. So schlug er beispielsweise den Russen vor, anstelle der vorgeschlagenen Koproduktion nur einen Vorverkaufsvertrag nach Lesen des Exposés zu unterschreiben. Hiermit könne er viel leichter einen Kredit bei einer ägyptischen Bank erhalten, meint Mohammad Khan. Wie in seiner ganzen Arbeitsweise ist Mohammad Khan auch hierbei bemüht, „ägyptisch“ zu bleiben. Doch auch er trifft auf ähnliche Probleme wie Youssef Chahine. Obwohl der Sohn eines Pakistani und einer Italienerin in Ägypten aufgewachsen ist und sich zutiefst als Ägypter fühlt, hat er bis heute keinen ägyptischen Paß. Noch schlimmer als dieser Mangel war der grenzenlose Neid einer Reihe ägyptischer Filmschaffender, die bei einem arabischen Filmfestival der Jury nahelegten, Mohammad Khan nicht zu prämieren, da er doch weder ein echter Ägypter noch Araber sei. Trotzdem hat Mohammad Khan sowohl im Inland als auch im Ausland für viele seiner Filme Auszeichnungen und Preise gewonnen, darunter den 'Tanit d'argent' in Karthago (Tunesien) für ›Vermißtenanzeige‹, den zweiten Preis beim 'Festival von Damaskus' für ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ und den dritten Preis beim 'Filmfestival von Valencia' für ›Träume von Hind und Camelia‹.

Kritik und Legende Atif at-Taiyeb

Wie Mohammad Khan zählt sich auch Atif at-Taiyeb zur engagierten 67er Generation. Seine Thematik steht immer im Rahmen konkreter politischer Umstände, die den Lauf der Handlung bestimmen. Er wagt sich gern an große Themen und hat mit ihnen oft Aufsehen erregt. Weniger wichtig ist ihm hingegen eine Erneuerung der visuellen Ausdrucksformen. „Die Filmsprache spielt bei mir eine untergeordnete Rolle, da ich vor allem eine Geschichte erzählen will“, meint der Regisseur.¹⁴ Diese Aussage trifft beinahe auf alle

¹⁴ Alle Zitate stammen aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

Filme von Atif at-Taiyeb zu. Während seine Bilder zumeist konventionell sind und der Spannungsaufbau seiner Filme sich kaum vom ägyptischen Actionfilm unterscheidet, ist er in seinen besten Werken ein ausgezeichneter Erzähler.

Der Held bleibt einsam

›Der Busfahrer‹ (D: Beshir ad-Dik, Mohammad Khan; K: Saïd Shimi, 1982) gilt bis heute für viele Kritiker und Zuschauer als der beste Film Atif at-Taiyeps und überzeugt trotz einer gewissen Langatmigkeit dadurch, daß er geschickt und spannend in einen politischen und gesellschaftlichen Zusammenhang eingebettet ist. Die vielen Details, die ausführliche Beschreibung der Folgen von Sadats *Infithah*-Politik für die Handwerkerklasse ließen den Film zu einer wahren Geschichts- und Geographiestunde geraten. Er gehört aber zu den Filmen, die man öfter ansehen muß und die sich nur dem erschließen, der Ägypten kennt.

Der Busfahrer Hassan gehört (wie der Regisseur) zu der Soldatengeneration, die jahrelang den Zermürbungskrieg mit Israel nach der Niederlage von 1967 geführt hatte. Nach dem Teilsieg und Waffenstillstand von 1973 stand sie ohne Anerkennung ihrer Leistung vor dem Nichts. Atif at-Taiyeb bezeichnet ihn als die Zeit, die sein Leben und sein Schaffen zutiefst beeinflußt haben. Als Hassan nach dem fünfjährigen Dienst an der Front versucht, sich wieder in das zivile Leben einzugliedern, merkt er, daß sich die Dinge verändert haben; die *Infithah* hat alle eingeholt. Solidarität existiert nur noch unter den ehemaligen Kameraden, aber nicht mehr innerhalb der Gesellschaft oder der Familie.

Hassans alter und gebrechlicher Vater besitzt eine Schreinerei, deren Aufsicht er einem seiner Schwiegersöhne übertragen hat. Obwohl Hassan der einzige Sohn ist, arbeitet er nicht in der Werkstatt, sondern wegen des angespannten Verhältnisses zu seinem Vater als Busfahrer. Er hat ein Mädchen aus besserer Familie geheiratet, und von ihrer Mitgift haben sie ein Taxi gekauft, mit dem Hassan zusätzlich Geld verdient.

Der Film beginnt mit der Ankündigung, daß die Schreinerei versteigert wird, falls nicht innerhalb eines Monats 10000 Pfund Steuern nachgezahlt werden. Für Hassan, der während der Anfänge der *Infithah* an der Front war und noch an Solidarität und Produktion glaubt, ist die Versteigerung ein Unding. Seine Integrität läßt ihn alles versu-

chen, um die Schreinerei (die für das sterbende Handwerk steht) zu retten, aber die Geldgier seiner Familie und das Desinteresse der Regierung lassen ihn scheitern. Witzig und pointiert zeigt der Regisseur Hassans Verhandlungen mit seinen zahlreichen Schwestern und Schwägern, die ganz im Sinne der Open-door-Politik Sadats nur aufs schnelle Geld aus sind. Der eine arbeitet als Verwalter der Schreinerei und hat durch Mißwirtschaft die hohe Verschuldung der Schreinerei provoziert. Hassan sucht auch die Schwestern auf, die außerhalb von Kairo verheiratet sind. Die eine lebt in *Port Said*¹⁵, wo sie durch die Verarbeitung von Importgütern zu Geld gekommen ist und nun den neuen bürgerlichen Status genießt. Ihre Wohnung quillt über von Waren aus dem Westen, doch das Problem der verschuldeten Schreinerei ist für sie weit weg. Der Mann seiner ältesten Schwester hat in *Damietta*, dem ägyptischen Zentrum der Holzverarbeitungsindustrie, ein sehr gutgehendes Möbelgeschäft, doch auch hier stößt er auf taube Ohren.

So bringt Hassans Rundreise nicht den gewünschten Erfolg. Im Kampf um die Schreinerei erhalten die Klassenunterschiede ein neues Gewicht. Hassans Frau will Englisch lernen und als Sekretärin in einer ausländischen Firma arbeiten – eine Idee, die dem konservativen Hassan nicht gefällt. Müde, abgekämpft und enttäuscht von seiner erfolglosen Geldsuche, lässt er sich gehen und schlägt sie. Als er dann noch ankündigt, ihr Taxi zu verkaufen, flieht sie erbost zu ihrer Mutter. Die Liebe, die an den gesellschaftlichen Umständen scheitert, ist ein beliebtes Thema im ägyptischen Film. So werden schließlich die Engstirnigkeit seiner großbürgerlichen Schwiegermutter und ihr Einfluß auf ihre willenlose Tochter ausschlaggebend für die Trennung des ehemals glücklich verheirateten Paars.

Durch den Verkauf seines Taxis und die großzügigen Kredite seiner ehemaligen Kriegskameraden bringt Hassan genügend Geld zusammen, um die Versteigerung der Schreinerei zumindest aufzuhalten. Doch es ist zu spät: Hassans Vater liegt im Sterben, und rund um ihn haben sich bereits die Erben versammelt, um den profitträchtigen Verkauf der Schreinerei und des Wohnhauses zu diskutieren.

Hassan, der nach außen so prächtig den großzügigen, schlauen, patriotischen Ägypter darstellt, verliert bei genauerer Betrachtung schnell an Gewicht. Schuld daran ist Atif at-Taiyebs Fixierung seiner Helden auf die Rolle des Unfehlbaren, der sich allein gegen die ganze

¹⁵ Seit 1975 ist *Port Said* Freihafen, in dem keine Zölle auf Importe erhoben werden.



Abb. 29. Minha al Batraui und Shuhdi Surur in *›Diebstähle im Sommer‹* (1988, Regie: Yussri Nassrallah).

grausame und egoistische Gesellschaft stellt. Er folgt damit den Märchen und Legenden, deren Helden immer absolut gut sind und deren Moral schwarzweiß überzeichnet ist.

Doch eine Legende behauptet nie, Realität zu sein, und ihre Moral wird vom Publikum gewünscht. Atif at-Taiyebs Märchenhaftigkeit seiner Erzählung kollidiert hingegen fast schmerhaft mit seinem Realitätsprinzip. Hassan glaubt, mit der Rettung der Schreinerei seines Vaters eine gute Tat zu vollbringen, die deutlich im Gegensatz zur Verderbtheit der materialistisch gewordenen Gesellschaft steht. Doch geht es nicht vielmehr um Sentimentalität und Nostalgie? Die schlecht geführte Schreinerei steht nicht nur für Handwerk und Produktion, sondern auch für das Kleinbürgertum, das Atif at-Taiyeb so verteidigt und idealisiert.

Verdienstvoll in *›Der Busfahrer‹* ist Atif at-Taiyebs Darstellung der Stadt und des Lebensraumes der Busfahrer. Mit den Aufnahmen des gigantischen Kairoer Busbahnhofs in der frühen Morgendämmerung und seinen allerersten Fahrgästen – vor allem Soldaten und Marktfrauen – und denen der Busfahrten durch Kairo sind ihm Bilder gelungen, die zu den besten des ägyptischen Kinos gehören. Hier ähnelt

das Dokumentarische innerhalb der Fiktion der Art und Weise, in der Mohammad Khan ägyptische Wirklichkeit zeigt.

Die unmögliche Heirat

Seine beste Gesellschaftskritik ist Atif at-Taiyeb in »Liebe auf dem Pyramidenplateau« (D: Mustafa Muhamarram; K: Saïd Shimi, 1983) gelungen. Hier kommt er ausführlich auf die Heiratsproblematik zu sprechen, die er bereits in »Der Busfahrer« angedeutet hatte. Die vielen anderen angesprochenen Phänomene und Konflikte der ägyptischen Gesellschaft fügen sich in diesem Film mühelos und logisch in das Geschehen ein. Konsequent beschränkt sich Atif auf die Dinge, die mit Heirat und Liebe zu tun haben, und versucht nicht, wie in seinen anderen Filmen, global die gesamte Tragik der Gegenwart aufzurollen. Mit Ahmad Zaki ist ihm eine angenehm humorvolle Besetzung der Rolle des jungen Ägypters gelungen, dessen Heiratswunsch sich als Sisyphusarbeit entpuppt. Der begabte Schauspieler wußte dem Drehbuch die Schwere und seiner Rolle das Rührselige zu nehmen. So bleibt er kühn, aber menschlich und auch in seinen Schwächemomenten sympathisch.

Die Geschichte ist beinahe klassisch: ein junger Mann und eine junge Frau wollen heiraten, aber sie haben weder Geld noch eine Wohnung und stammen zudem aus verschiedenen Gesellschaftsschichten. Nicht als Komödie wie die meisten Filme der siebziger und achtziger Jahre mit derselben Problematik, sondern realitätsbezogen und in die Tiefe gehend, rollt Atif at-Taiyeb das gesamte Umfeld auf, in dem die beiden Liebenden sich begegnen. Ali und Raga lernen sich an ihrem Arbeitsort, einem der großen Verwaltungsgebäude in der Innenstadt, kennen. Der kafkaeske Charakter des Arbeitsrhythmus des ägyptischen Beamtentums¹⁶ hat Zweck und Aufgabe längst verschlungen und ist nur noch ein Warten vor leeren Schreibtischen, das höchstens durch Teetrinken, Klatsch oder die Ankündigung von billigem Butteröl unterbrochen wird... Ali und Raga verlieben sich. Ali, der sich bisher hat treiben lassen, erlebt „zum ersten Mal Liebe und

¹⁶ Unter Nasser wurde jedem Hoch- und Berufsschulabsolventen ein Arbeitsplatz beim Staat garantiert. Unter Sadat und Mubarak wurde die Garantie teilweise abgebaut. Sie hilft bis heute die große Arbeitslosigkeit zu kaschieren. Spezialisten setzt man oft in ihnen völlig fremden Bereichen ein, die weniger überfüllt sind.

daß das Leben einen Sinn hat“. Alis sexuelle Not ist groß, denn mit seinen 26 Jahren hat er noch nie eine Frau berührt. So träumt er im Vorspann von den Verführungskünsten einer Dame, bis ihn seine Mutter im entscheidenden Moment weckt. Bei einem bekannten Schriftsteller und einem religiösen Scheich sucht er Rat, doch stößt er nur auf Unwillen und Unverständnis. Sogar die Diskussion über Sexualität ist tabu.

Heirat ist in Ägypten die einzige Möglichkeit, als Mann und Frau zusammenzuleben. Doch mit ihr wird die Beziehung nicht nur legalisiert, sondern auch der Neugier und Einflußnahme der Familien ausgesetzt. Atif at-Taiyeb zeigt sehr schön die Verquickung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Hierarchie, in denen die Familie als stabilste und kleinste Einheit über das Einzelschicksal bestimmt. Sie drängt auf die Beibehaltung aller Prinzipien und wehrt sich vehement gegen alle Veränderungen, die drohen, ihre Basis zu erschüttern. Die Eltern von Raga stammen aus dem noch wohlhabenden Mittelstand und erwarten von ihrem Verlobten die üblichen materiellen Sicherheiten; er muß ihrer Tochter eine Wohnung und ein Auskommen bieten können. Die Tatsache, daß sich die Verhältnisse geändert haben und Ali trotz abgeschlossenem Studium und festem Arbeitsplatz nur einen Hungerlohn verdient, bewirkt bei ihnen kein Umdenken. In Alis Familie, die während der siebziger Jahre wie das gesamte Kleinbürgertum verarmt ist, ist man durch die materielle Not gezwungen, den gewohnten Standpunkt aufzugeben. So heiratet Alis Schwester, die die Universität besucht, nach langen Diskussionen einen Klempner. Diese Opferbereitschaft der Frau ist typisch für den ägyptischen Film, genauso wie die Vernunftheirat ein immer wieder aufgegriffenes Thema ist.

Atif at-Taiyeb legt bei der Heirat von Alis Schwester großen Wert auf den Klassenunterschied. Nicht ohne Arroganz übertreibt er das grobschlächtige Verhalten des Klempners und seiner Mutter. In Ägypten herrscht die Tendenz, Klassen- und Bildungsunterschiede zu betonen und zu schematisieren. Vier Jahre Universität geraten so zum Status, während der Klempnerberuf auch eine bestimmte Lebensanschauung und -art verkörpert. Die gesellschaftliche Umschichtung seit den siebziger Jahren wird in Ägypten nicht nur von den alten Ober- und Mittelschichten, sondern auch von den Intellektuellen kritisch und unwillig beobachtet. Das bestätigt ein tiefes, uraltes Klassendenken. Der Klempner ist zu Geld gekommen, so wie alle Service-Handwerker in den letzten zwanzig Jahren. Plötzlich ist man von ihm abhängig, auf ihn angewiesen. Kleinbürger und mittlere Beamte

waren jahrzehntelang die Mittelschicht, die Maßstäbe für die Kaufkraft setzte und die das kulturelle Leben bestimmte. Jetzt werden sie von einer neureichen Klasse zurückgedrängt.

Der Parvenü wird hier in seiner Durchschnittlichkeit eigentlich positiv und sein Aufstieg als legal dargestellt, während bei Daoud Abdessaiyed die, die aufrücken, Strolche¹⁷ und bei Ali Badrachan Klein- und Großkriminelle¹⁸ sind. Bei Atif at-Taiyebs *›Der Busfahrer‹* sind die Aufsteiger Händler und in Mohammad Khans *›Supermarkt‹* emigrierten sie in die Golfländer. Der Klempner in *›Liebe auf dem Pyramidenplateau‹* ist hingegen durch seinen Fleiß als Handwerker und in Ägypten etwas geworden. Auch das ist ägyptische Wirklichkeit, wird jedoch von Filmemachern und Kritikern vernachlässigt.

Atif at-Taiyeb zeigt nicht nur Protzigkeit und Stilosigkeit dieser Neureichen, sondern auch ihre Menschlichkeit, Großzügigkeit und ihren Familiensinn.

Obwohl sie immer noch keine Wohnung haben, beschließen Ali und Raga zu heiraten. Ohne Feier und ohne ihre Familien zu informieren wagen sie den großen Schritt. Nun beginnt die tragikomische Suche nach einem ruhigen Ort, wo sie sich ungestört lieben können. In einem Stundenhotel überlegt es sich Raga plötzlich anders. Sie hat Angst und kann sich in dieser unwirtlichen Atmosphäre nicht entspannen. Sehr schön zeigt hier Atif at-Taiyeb, in welches Abseits Sexualität in Ägypten gedrängt wird. Raga und Ali haben ihre Beziehung legalisiert – wieviel schlimmer ist es für diejenigen, die das nicht getan haben. Schließlich bietet ihnen ein Freund von Ali die Wohnung seiner wesentlich älteren Geliebten, die ihn für seine kraftvollen Liebesdienste aushält, für ein paar Stunden an. Das ist eine weitere Beziehungsart, die uns Atif at-Taiyeb vorführt. Auch sie ist aus einem Notstand entstanden und eine Alternative, wenn eine Heirat unmöglich ist. Doch auch hier wird Ragas und Alis Ehe nicht vollzogen; Alis Freund und dessen Freundin kommen im unpassendsten Moment nach Hause, und das junge Paar muß fliehen. Schließlich fahren sie zu den Pyramiden. Hier finden sie endlich die entehrte Stille und küssen sich, bis – die Polizei kommt und sie verhaftet. In der letzten Szene sind die beiden Hand in Hand im Polizeiwagen, während von draußen die herbeigerufenen Familien der beiden stehen und un-

¹⁷ *›Die Strolche‹*, 1983. Siehe auch das Kapitel *›Ein Erwachen verpaßt seine Chance‹*, S. 186 ff.

¹⁸ *›Die Leute von oben‹*, 1981. Siehe auch das Kapitel *›Ein Erwachen verpaßt seine Chance‹*, S. 189 ff.

gläubig den Skandal betrachten. Ali nimmt die Sache mit Humor: „Wir kommen schon noch zu unserer Ehe – wir verlangen einfach eine Doppelzelle.“

Dramatik des Zufalls

Manche Werke Atif at-Taiyebs leiden trotz ihrer aktuellen Thematik und ihres politischen Inhalts unter einer gewissen Nachlässigkeit und Rührseligkeit. Das trifft besonders für die Filme zu, in denen er die Brutalität der Untersuchungsrichter anklagt. In ›Die Festnahme‹ (D: Wahid Hamid; K: Saïd Shimi, 1983) gerät eine junge Ärztin in die zerstörende Rechtsmaschinerie und geht daran zugrunde. Durch einen simplen Autounfall wird sie bei der Polizei festgehalten, da ihr Name und Aussehen mit dem einer wegen Diebstahl und Prostitution gesuchten Frau übereinstimmen. Als ihr Mann und ihr Bruder die Anklage hören, verlassen sie sie, ohne auch nur eine Sekunde zu zögern. Sie selbst bringt zum Schluß aus Verzweiflung den jungen Mann um, der sie fälschlicherweise angeklagt hat, um sich an ihr wegen einer alten Geschichte zu rächen. Atif at-Taiyeb hat zwar ein existierendes Problem gewählt, es aber in der Manier der alten Melodramen geradlinig und phantasielos verfilmt. Zudem stören nicht nur die zahlreichen Ungenauigkeiten und das schlechte Spiel von Nabila Eibeid, sondern auch, daß die Handlung vor allem von völlig unmotivierten Zufällen vorangetrieben wird.

In ›Eine Akte bei der Sittenpolizei‹ (D: Wahid Hamid; K: Saïd Shimi, 1986) werden mehrere rechtschaffene Bürger der Prostitution angeklagt. Der Aufschrei Atif at-Taiyebs ist durchaus berechtigt; tatsächlich ist es in Ägypten für Männer und Frauen fast unmöglich, sich privat und in aller Unschuld zu treffen. Der Besuch einer Frau bei einem unverheirateten Mann und umgekehrt ist verboten und gilt als Prostitution. Aus moralischen oder anderen Gründen kann jeder, der ein solches Treffen beobachtet, das Paar anklagen. Kein Polizist wird andere Motive als sexuelle vermuten. Zu streng sind einerseits die Sitten, und zu stark ist andererseits der Druck in einer sexuell unfreien und unbefriedigten Gesellschaft, als daß zwischen einem Mann und einer Frau – wenn sie allein sind – nicht der Teufel spielte.

Atif at-Taiyeb machte aus dem aktuellen Thema, das jeden Ägypter irgendwann einmal betrifft, eine psychologische Tragödie, ausgelöst von einem frustrierten Kommissar der Sittenpolizei. In einem Flashback wird er während eines Telefongesprächs gezeigt, bei dem ihm von höchster Stelle die Freilassung wirklicher Prostituierter befohlen

wird, die er auf frischer Tat ertappt hatte. Enttäuscht versucht er danach, mit allen Mitteln Karriere zu machen. Er beauftragt einen ehemaligen Zuhälter, der jetzt als Kellner arbeitet, die in seinem Café übliche Prostitution zu beobachten, und schon bald gibt dieser ihm einige Mädchen an. Sie sind aber in Wahrheit ganz normale Angestellte. Zufällig haben sie gleich am nächsten Tag eine Verabredung mit einem Kollegen, der eins der Mädchen heiraten möchte und ihm seine Wohnung zeigen möchte. Atif at-Taiyeb möchte gleichzeitig noch auf die Heirats- und Wohnungskrise hinweisen, die in den achtziger Jahren ihren Höhepunkt erreichten. Der junge Mann ist nicht eigentlich attraktiv, doch hat er einen großen Pluspunkt: er hat eine schöne große Wohnung im Stadtzentrum, während die junge Frau in der 'Totenstadt' wohnt, den alten islamischen Friedhöfen, die die Landflüchtigen in den sechziger und siebziger Jahren zu einem Wohnviertel umgestaltet haben. Die Mädchen witzeln: „Früher hat man den Bräutigam nach seinem Sex-Appeal ausgewählt, heute nach Größe und Lage der Wohnung.“

Die Totenstadt gilt als der schlimmste Wohnort Ägyptens und nicht einfach als armes Viertel. In *›Eine Akte bei der Sittenpolizei‹* wirkt sie makaber und beängstigend und verdeutlicht das Elend der jungen Frau völlig unnötig. Auf diese Weise wird der Regisseur moralisch: da es ja keine Liebesheirat ist, muß ein gewichtiger Grund diese Verunfertigungen. Atif at-Taiyeb filmt wie Mohammad Khan auf der Straße, in echten, bewohnten Wohnungen. Doch anders als bei jenem sind bei Atif at-Taiyeb die Gegenden viel weniger zwingend und oft nicht als existierende Straßen oder Viertel erkennbar, sondern eher als 'ärmliche Gegend', 'bürgerliches Mietshaus' usw. Gleichzeitig versucht er mit der Wahl besonderer Gebiete – wie der Totenstadt – Aufsehen zu erregen. Das Filmen in natürlichem Dekor deckt jedoch den Anspruch Atif at-Taiyebs, realistisches, kritisches und politisches Kino zu machen, nur ungenügend. Während des kleinen Festes in *›Eine Akte bei der Sittenpolizei‹* stürmen plötzlich Polizisten die Wohnung und führen die völlig überraschten Gäste ab. Die folgenden langen Vernehmungen durch den ehrgeizigen Kommissar könnten nicht erniedrigender sein. Eine wahre Pressekampagne wird entfacht, und die Zeitungsverkäufer rufen lautstark den 'Prostitutionssprozeß' aus, was in Ägypten nicht üblich ist und nicht einmal bei den größten politischen Ereignissen, sondern nur im ägyptischen Film vorkommt. Anscheinend bezieht Atif at-Taiyeb manche Ideen aus dem 'Kino' und nicht aus der ägyptischen Wirklichkeit.

Der Feind heißt nicht immer Elias

Anfang 1992 erregte Atif at-Taiyeb mit einem hochpolitischen Film Aufsehen. »Naji al Ali« (D: Beshir ad-Dik; K: Mohsin Ahmad, 1992) beschreibt als eine Art dokumentarischer Spielfilm das Attentat in London im Sommer 1987 auf den palästinensischen Karikaturisten Naji al Ali, an dem er zwei Monate später starb. Der Film wurde nicht nur von allen Zeitungen ausführlich besprochen, sondern auch im Parlament diskutiert. Von allen Seiten scharf angegriffen, wurde sogar seine Absetzung vom Spielplan der ägyptischen Kinos erwogen.

In der offiziellen Begründung für das herbe Vorgehen wurde Naji al Alis Kritik an Ägypten angegeben und er als „Beleidiger Ägyptens“ bezeichnet. Tatsächlich hat sich der Karikaturist nie gescheut, alle Feinde des palästinensischen Volkes sarkastisch-kritisch zu denunzieren. In seinen frühen Zeichnungen, die in den siebziger Jahren erschienen, sind die Bösen immer die Israelis. Später bekommen sie Gesellschaft. Ölaraber, Phalangisten und die amerikafreundlichen arabischen Regimes sind die neuen Gegner des palästinensischen Volkes, und der israelische Soldat wird zur Randfigur, der sich ins Fäustchen lacht über die unerwartete Unterstützung.

Der wahre Grund für den Aufruhr, den der Film auslöste, mag aber vielmehr die zurückgeholte Erinnerung sein. Die offizielle ägyptische Regierungspolitik hatte sie seit langem verdrängt. Camp David, Mubarak's Regime und der Golfkrieg haben Ägypten so sehr dem Westen und den reichen Golfstaaten zugewandt, daß kaum noch Platz für eine kritische Haltung ihnen gegenüber ist.

Mit »Naji al Ali« ist Atif at-Taiyeb ein außergewöhnlicher Film gelungen. Hier ist der Regisseur weder in eine klischeehafte Rühseligkeit gefallen, noch hat er die dramatische Zuspitzung übertrieben. Er hat sich um eine ruhige und aussagekräftige Kameraführung und nuancierte Beleuchtung bemüht, die seinen Filmen oft fehlen. Die Geschichte des Karikaturisten wird objektiv, aber spannend erzählt und immer wieder unterbrochen von den Bildern seiner Kindheit, die er im Flüchtlingslager *Ain al Helueh* im Libanon verbracht hat. Schon als Zehnjähriger beginnt Naji al Ali zu zeichnen, um die politische Situation zu verarbeiten, und bemalt die Wände des Lagers. Der palästinensische Schriftsteller Ghassan Kanafani entdeckt seine Karikaturen und veröffentlicht sie.

Wie viele Palästinenser geht er nach Kuwait, wo er als Journalist und Cartoonist zu arbeiten beginnt. Er schafft Codes. Der wichtigste ist Hanzala, der kleine, barfüßige Junge, der dem Publikum immer

den Rücken zukehrt. Hanzala ist zehn Jahre alt – so alt wie Naji, als er Palästina verlassen mußte – und sollte nicht älter werden, bis Palästina befreit sein würde. Nach der israelischen Invasion (1982) im Libanon beginnt Naji al Ali die PLO zu karikieren, deren „senile“ Führung sich als unfähig erwiesen habe, den Israelis einen echten Stoß zu versetzen. Schon bald läßt Arafat den kühnen Zeichner wissen, daß er ihm die Finger mit Salzsäure verbrennen werde, wenn er sich nicht mäßige. Kurz darauf wird Naji al Ali in Kuwait – wie er selbst vermutet, auf Druck Saudi-Arabiens und der PLO – die Verlängerung seiner Aufenthaltsgenehmigung verwehrt. Da er wegen der Drohungen der Phalangisten nicht in den Libanon zurückkehren kann, ist er gezwungen, mit seiner Familie nach London umzusiedeln. Seinen Freunden erzählt er von den Morddrohungen, die er immer häufiger erhält: „Es ist leichter, mich draußen umzubringen“, meint er, „wer interessiert sich in London schon für den Mord an einem palästinensischen Karikaturisten?“

In einem seiner letzten Cartoons mokiert sich Naji al Ali über Rashida Mahran, eine der Schlüsselfiguren der PLO, die man kennen muß, um es in der ‘Union der palästinensischen Schriftsteller und Journalisten’ zu etwas zu bringen. Die Veröffentlichung der Karikatur bringt ihm viele Glückwünsche, aber auch Warnungen ein. Zwei Tage bevor er angeschossen wird, erzählt Naji bei einer Party: „Ein Freund und PLO-Mitglied hat mir gesagt: ‘Hiermit hast du die rote Linie überschritten.’ Ich frage euch, was ist die rote Linie? Und woher kommt sie? Aus Saudi-Arabien oder aus Jordanien? Für mich gibt es nur eine rote Linie: das palästinensische Volk. Und der größte Eierkopf hat nicht das Recht, sich Israel anzubiedern oder es gar anzuerkennen ohne die Zustimmung des palästinensischen Volkes.“

Als man die Vergangenheit beinahe vergessen hatte, erinnerte Atif at-Taiyeb 1982 mit ›Der Busfahrer‹ an die Niederlage von 1967 und den darauf folgenden Zermürbungskrieg, an die Nasserzeit und die damaligen Ideale. Auch mit ›Naji al Ali‹ hat er wieder das Gedächtnis ausgegraben. ›Naji al Ali‹ ist ein wichtiger Film; nicht nur weil er einen weisen, weitblickenden Zeichner ehrt, sondern weil er ebenso unbestechlich wie dieser die gern verdrängten Wahrheiten aufdeckt. Naji al Ali erfand keine Feinde, aber die existierenden erkannte er sofort: „Für mich macht es keinen Unterschied, ob mein Feind Elias oder Mohammad heißt“, meint er. „Wer stirbt, leidet und ins Gefängnis wandert, ist immer der Arme. Der arme Maronit kämpft für den bürgerlichen Maroniten, der mit den Amerikanern zusammenarbeitet, und der arme Palästinenser oder der arme Muslim stirbt, ohne zu wissen, wer sein wahrer Feind ist.“

Humor ist der Geist Ägyptens

Auch der Komödie widmeten sich die jungen Filmschaffenden der achtziger Jahre. Häufig versuchten sie sie verrückter und phantastischer als die komischen Filme der vierziger und fünfziger Jahre zu gestalten und gleichzeitig auf die politischen Umstände anzuspielen. Doch imitierten sie auch altbewährte Muster und blieben vor allem in ihrer moralischen Aussage klassisch. Ihr Vorbild fand der komische Film nun im Theater. In den Schauspielhäusern aller arabischen Länder waren in den siebziger Jahren politische, aber völlig allegorische Komödien Mode geworden. Der syrische Schauspieler Doreid Laham und der Autor Mohammad al Maghut wurden zu den eigentlichen Spezialisten dieser Gattung und mit ihren politisch-witzigen Stücken, die alles und nichts sagen, schnell im gesamten arabischen Raum bekannt.

„Humor ist die Seele Ägyptens“, meint der Altregisseur Salah Abu Seif¹⁹. „Gerade ein ernstes Thema kann man nur mit Witz verfilmen, sonst wird es zur Predigt.“ Das beste Beispiel für die Wahrheit seiner Aussage ist sein einziges Werk²⁰ der achtziger Jahre, die Komödie *›Der Anfang‹* (D: Salah Abu Seif, Lenin ar-Ramly; K: Mohsin Ahmad, 1986), mit der er richtungweisend für die jungen Filmemacher wurde. Für *›Der Anfang‹* erhielt er 1987 beim ‘Internationalen Festival für den komischen Film’ in Vevey den Publikumspreis ‘La canne d’or’. Ein schöner Beweis dafür, daß Humor nicht unbedingt national sein muß und daß Schweizer sehr wohl über ägyptische Späße lachen können.

Trotz eines durchdachten Drehbuchs war hier Platz für Improvisationen und Situationskomik der Darsteller, wobei bestimmt der Schauplatz – nämlich die Wüste – das Seine beitrug. Das Thema ist ernst: ein Flugzeug muß in der Einöde notlanden, und die neun Passagiere und das Flugpersonal machen sich auf die Suche nach der Zivilisation. Aber sie finden nur eine verlassene Oase, und das ist „der Anfang“. Während dieses Themas im allgemeinen Anlaß für eine tief-sinnige Abhandlung über Solidarität von Menschen im Kampf gegen die feindliche Umgebung abgegeben hätte, geht Salah Abu Seif vielmehr auf den Kampf um die Macht ein, der zwar im leeren Raum, aber inspiriert von der bekannten Weltordnung, aufbricht.

¹⁹ Aus einem Interview der Autorin mit dem Regisseur.

²⁰ Salah Abu Seif hat außer diesem Film in den achtziger Jahren nur einen Auftragsfilm für die irakische Regierung, *›Die Schlacht von Qadiseiya‹* (1981) gedreht.

Der „Wunsch nach Gesetz und Ordnung“ einerseits und die „Suche nach individueller Freiheit“ andererseits prallen aufeinander, während „die schweigende Mehrheit“ sich wie üblich nach dem Stärkeren richtet. In diesem Mikrokosmos sind die Schauspieler keine eigentlichen Charaktere, sondern repräsentieren bekannte Denk- und Verhaltensmuster. Nabih Bey ist ein eingefleischter Geschäftsmann, der es mit Rhetorik und einer Pistole rasch schafft, in der Oase eine urkapitalistische Gemeinschaft zu bilden. Sein Gegner ist Adel (Ahmad Zaki), der typische Idealist, Künstler und Linke. Die anderen haben weder die Intelligenz noch die Kraft Nabihs und Adels und schlagen sich deshalb auf diese oder jene Seite. Natürlich fehlen weder die opportunistische Journalistin noch der schlaue Bauer, noch der fundamentalistische Muslim, der Demokratie automatisch mit Atheismus gleichsetzt.

Salah Abu Seif hat mit viel Komik und bewußt übertrieben eine Karikatur der Gesellschaft der ‘Dritten Welt’ gezeichnet. Leider kommt aber auch in dieser politischen Komödie am Ende die übliche Moral. Als sie endlich ein Hubschrauber entdeckt, werden am Schluß die Guten, also die Demokraten und die, die nach Freiheit streben, gerettet, während der böse, ausbeuterische Kapitalist allein in der Wüste zurückbleiben muß.

Boutiquenkino

Eine ähnliche Schwäche zeigen auch die Filme von Sherif Arafa, der sich seit Mitte der achtziger Jahre der phantastischen Komödie widmet. Auch in seinen Filmen hat das Belehrende neben der Absurdität seinen festen Platz. Sherif Arafa ist ein junger Filmschaffender, der von der Kritik vielfach als „Erneuerer der Komödie“ bezeichnet wurde. Doch gerade sein bekanntester Film ›Hör, pssst!‹ (D: Maher Auwad; K: Mohsin Ahmad, 1990) lehnt sich allzuoft an ältere Filme an und vereinfacht trotz aller Komik in unentschuldbarer und unerträglicher Art und Weise. Einem jungen, armen Komikerpaar wird ihr Lied gestohlen, mit dem sie bisher bescheiden in den Drittklasscabarets Alexandriens ihr Geld verdienten. Der Dieb ist ein berühmter Sänger, der die Melodie geschickt zu einer Hymne auf das Vaterland umschreibt und damit einen eklatanten Erfolg erzielt. Gut karikiert trägt der Sänger die Melodie mit dem neuen Text genauso patriotisch-sentimental vor, wie es jeder Ägypter von ähnlichen Darbietungen aus dem Fernsehen kennt. Der Opernsänger Hassan Kamy spielt seine Rolle vortrefflich, während der eigentlich talentierte Schauspieler Mamduh Abdelalim sich damit begnügt, so blöde wie



Abb. 30. Nur ash-Sherif in *›Naji al Ali‹* (1991, Regie: Atif at-Taiyeb).

möglich zu sein, und seine Partnerin Leila Eloui, einer der Sexstars der achtziger Jahre, deutlich beweist, daß sie weder spielen noch singen, noch tanzen kann. Die beiden versuchen das Lied zurückzustehlen, und als das nicht gelingt, strengen sie einen Prozeß gegen den Dieb an. Die Geschichte erinnert an die billigen Komödien der dreißiger und vierziger Jahre, in denen man gern Witz, Spaß und Blödheit übertrieb, um den Zuschauer ständig daran zu erinnern, daß er ein Lustspiel sieht. So wird das junge Paar in *›Hör, pssst!‹* immer wieder von Neidern und Ganoven verfolgt und verprügelt, ihr Verteidiger beim Prozeß gegen den Sänger ist ein tattriger Anwalt im Pyjama, und der Drehorgelspieler imitiert mit Melone und übergroßen Schuhen Charlie Chaplin. Auch die wenigen neuen Elemente, die Sherif Arafa einfügt, ändern nicht den Gesamteindruck. Eine gut gefilmte Tanzeinlage des Kairoer Balletts macht nicht den schlechten Auftritt Leila Elouis als Tänzerin wett, und die Filmmusik, der sich die Bewegungen der Schauspieler zeitweise rhythmisch anpassen, wirkt rasch ermüdend. Das Paar verliert zwar den Prozeß, doch ihr Optimismus (ihr eigentlicher Reichtum) bleibt unschlagbar – die übliche Moral der klassischen ägyptischen Komödie.

Sherif Arafas Neigung, alte bewährte Filmmuster zu übernehmen, zeigte sich bereits in seinem ersten Werk *›Die Zwerge kommen‹* (D: Maher Auwad; K: Tareq at-Telmessani, 1987). Neu war nur, daß er echte Zwerge als Hauptpersonen einsetzte. Das hatte es noch nie in einem ägyptischen Film gegeben. Ansonsten blieb es beim alten. In dem Film geht es um einen niedergeschlagenen Werbetexter, der erst durch einen Zwerg und dessen Freunde erfährt, wie schön das Leben sein kann. Ähnlich wie in *›Der Anfang‹* von Salah Abu Seif wird Gut und Böse mit Gewalt vereinfacht, um so schnell und prägnant Pointen zu schaffen. Die Zwerge sollen von dem Stück Land, wo sie sich ein kleines Paradies eingerichtet haben, mit Hilfe von gefälschten Papieren vom Hamburgerkönig vertrieben werden. Für ihn soll der Werbetexter eigentlich arbeiten. Doch als er die Zwerge kennenlernt, läßt er sich von ihrer Solidarität, Bescheidenheit und ihrem harmonischen Zusammenleben begeistern und beschließt, ihnen zu helfen. Das Gute siegt, und die Zwerge dürfen ihr Land behalten. Der Einsatz der Zwerge, die schauspielerisch nicht ausgebildet sind, gerät zu sentimentalier Folklore und scheint an den Haaren herbeigezogen. Yahya al Facharani wiederum, der in den achtziger Jahren immer wieder sein schauspielerisches Können bewiesen hat, hat hier als Werbetexter einen seiner schlechtesten Auftritte.

Mit seinem Film *›Die dritte Klasse‹* (D: Maher Auwad; K: Mohsin Nasr, 1988) hatte Sherif Arafa keinen großen Erfolg, obwohl seine Absicht, sich aus der Realität und der alltäglichen Umgebung zu entfernen, um mittels einer Komödie ein Sinnbild der Gesellschaft zu kreieren, dadurch überzeugt, daß er den Ort der Handlung auf ein Fußballfeld beschränkt. *›Die dritte Klasse‹* ist durch und durch politisch gemeint und versucht, ähnlich wie Salah Abu Seifs *›Der Anfang‹*, die Klassenunterschiede und die Ausbeutung der Unterschicht herauszuarbeiten. Die dritte Klasse sitzt im Stadion auf den billigen Plätzen auf der heißen Sonnenseite. Die erste hingegen sitzt auf der Tribüne im Schatten und beherrscht den Fußballclub, ist jedoch auf die „Masse“ und Lautstärke der dritten Klasse angewiesen. Innerhalb einer scheinbaren Demokratisierung wird von der ersten Klasse ein Vertreter der dritten Klasse bestimmt, der nun ihre Interessen verteidigen soll. Natürlich sucht sich der Vorstand den Dümmlsten aus, den, den sie am leichtesten betrügen kann. Der naive und gutmütige Surur (Ahmad Zaki) nimmt seine Aufgabe sehr ernst, weiß aber die Anliegen der dritten Klasse nur schlecht vorzubringen und erregt dadurch ihren Zorn. Plötzlich und unvermutet werden Surur und die unterdrückte dritte Klasse politisiert. Das wirkt hier ebenso unglaublich wie in *›Der Anfang‹*.

würdig wie ihre vorhergehende Lethargie. Am Schluß siegt die dritte Klasse. Ihr gelingt es, einen von der ersten Klasse auf sie geplanten Dynamitanschlag zu verhindern und sie zudem mit ihrem neuen Selbstbewußtsein einzuschüchtern.

Einige surreal-komische Showeinlagen, wie zum Beispiel die Hochzeit Sururs im Stadion, die philosophisch-absurden Gespräche Sururs mit seinem Vater (Abdelazim Abdelhaq), der sich an seine Jugend erinnert, in der alles viel besser war, und die allegorischen Sitzungen der Clubabgeordneten inmitten der riesigen grünen Fläche des Stadions machen aus *›Die dritte Klasse‹* dennoch einen sehenswerten Film. Die Hauptrollen sind mit Ahmad Zaki und Suad Hosni gut besetzt.

In seinem letzten Film, *›Spiel mit den Großen‹* (D: Wahid Hamid; K: Mohsin Nasr, 1991), hat sich der junge Regisseur ganz dem Schauspieler Adel Imam angepaßt, der als Superstar des ägyptischen Kinos den Filmschaffenden sein persönliches Filmverständnis aufzwingen kann. Sherif Arafa hat ihm zuliebe zum ersten Mal seinen Leibdrehbuchautor Maher Auwad, den er öfters als seinen „Zwilling“ bezeichnet hat, gegen Wahid Hamid ausgetauscht. Der versteht es, in eine Handlung Spannung, aber auch einen gewissen politischen Standpunkt zu bringen und hat sowohl relativ kritische Drehbücher für Atif at-Taiyeb geschrieben als auch Action für Regisseure von reinen Unterhaltungofilmen wie zum Beispiel Nadir Galal.

Der phantastische Aspekt, der Sherif Arafas erste drei Filme charakterisierte und sie trotz verschiedener Mängel aus dem normalen Rahmen hob, ist ihm bei *›Spiel mit den Großen‹* abhanden gekommen. Es ist die übliche Geschichte des Actionfilms: ein gelangweilter Telephonist hört Gespräche ab, stößt dabei immer wieder auf geplante Verbrechen und erzählt davon seinem Freund (Adel Imam). Der meldet sie der Polizei, die mißtrauisch wird und ihn verdächtigt. Einmal geht es um einen Brandanschlag, dann um ein Drogengeschäft. Das Surreale der früheren Filme ist dem Unwahrscheinlichen gewichen; fast täglich hört der Telephonist von Großverbrechen, über die gerade in Ägypten, wo Telephone häufig von der Polizei abgehört werden, niemand so leichtfertig plaudern würde. Der Telephonist wird von „den Großen“ ausfindig gemacht und getötet, während die Polizei sich schließlich mit Adel Imam zusammentut, um nach den Übeltätern zu fahnden.

Satire und Metaphysik

Ra'fat al Mihi ist der erfahrenste Regisseur der phantastischen Komödie. Er hat seine Filme öfters in Europa gezeigt und auf dem 'Internationalen Festival für den komischen Film' in Vevey einen Sonderpreis für seinen zweiten Film, *›Der Advokat‹* (D: Ra'fat al Mihi; K: Maher Rady, 1984), erhalten. Während er dort, wo man Satire und Schärfe erwartet, immer wieder Beachtung gefunden hat, sind Ra'fat al Mihis Filme nach seinen eigenen Worten²¹ für die Festivals in Berlin, Valencia oder Nantes „zu wenig volkstümlich“. Tatsächlich spricht Ra'fat al Mihi selten die Dinge an, die ein europäisches Publikum von einem arabischen Film erwartet, andererseits sind die be-rührten Probleme zu ägyptisch, um für andere Nationen nachvollziehbar zu sein. In Ägypten nennt man ihn den „Verrückten“, und trotz der oft gewagten Thematik seiner Filme hat er selten Schwierigkeiten mit der Zensur, die seine Werke von vornherein als absurde Komödien klassiert. Ra'fat al Mihi begann seine Karriere als Drehbuchautor und schreibt bis heute die Drehbücher seiner Filme selbst.

Mit *›Meine Herren Männer‹* (D: Ra'fat al Mihi; K: Samir Farag, 1987) prangerte der Regisseur die Unterdrückung der Frau in Ägypten an. Doch hier resigniert die Helden nicht vor dem Despotismus der Männer, sondern verwandelt sich selbst durch eine Operation in einen Mann, um zu ihrem Recht zu kommen. Aus der Patientin wird allerdings kein emanzipierter, 'neuer' Mann, sondern ein unangenehmer 'Macho'.

Der surrealischste Film von Ra'fat al Mihi ist *›Mischmasch‹*²² (D: Ra'fat al Mihi; K: Mohsin Nasr, 1988), in dem – wie es der Titel verspricht – alles drunter und drüber geht. Ra'fat al Mihi wollte hier zeigen, wie der 'Dritten Welt' von der 'Ersten' eine 'neue Weltordnung' aufgezwungen wird, ohne zu fragen, ob sie dorthin paßt und zu wirklichen Verbesserungen führt. Die Thematik ist in eine aufregend-verrückte Entführungsgeschichte eingebettet, die der Regisseur vollständig in einem hochmodernen Spital in Kairo gedreht hat. Wie in Salah Abu Seifs *›Der Anfang‹* und in Sherif Arafas *›Die dritte Klasse‹* wird die Einheit des Ortes zum Mikrokosmos, der den Lauf der Welt vereinfacht und verdeutlicht wiedergibt. Das ins Spital entführte Paar

²¹ Alle Zitate stammen aus einem Interview der Autorin mit dem Regisseur.

²² Der Originaltitel heißt *›Fisch, Milch und Tamarinden‹*, nämlich ein unge-nießbares 'Mischmasch'.

(das für die 'Dritte Welt' steht) wird, wenn es nicht gerade versucht, aus dem Labyrinth der Korridore zu fliehen, einer Gehirnwäsche (die die Politik der 'Ersten Welt' symbolisiert) nach neuesten Methoden unterzogen. Alles ist erlaubt, und das Abstruseste geschieht; sogar die Toten können wieder sprechen. Der Film ist schnell und atemlos und voller bizarrer Gags, die sich, so Ra'fat al Mihi, „wie Schüsse aus einem Maschinengewehr folgen“.

In seinem letzten Film ›Meine Damen, meine Fräulein‹ (D: Ra'fat al Mihi; K: Mohsin Nasr, 1990) behandelt der Regisseur die akute Heiratsproblematik, die wegen ihrer potentiellen Komik und des sexuellen Grundtons zu einem Lieblingsthema des ägyptischen Films geworden ist. Ra'fat al Mihi machte auch hieraus mit vielen Wortspielen eine absurde Komödie, in der vier Frauen beschließen, einen Mann zu heiraten,²³ was theoretisch in Ägypten möglich ist und ihnen durch die Ersparnis erlaubt, gemeinsam eine schöne Wohnung zu mieten und sich standesgemäß zu ernähren und zu kleiden. Natürlich kommt es bald zu Reibereien und Streit. Ra'fat al Mihis Konfliktlösungen sind zwar exaltiert, sagen aber viel über die aktuellen Probleme Ägyptens aus.

Ra'fat al Mihis Komödien sind populär und werden in den großen Sälen im Zentrum gespielt. Obwohl er es vorzieht, komisch, zynisch und verrückt zu sein, liegt das Talent des Regisseurs aber eigentlich mehr in der Tragik. Auch der metaphysische Inhalt ist bei aller Satire nicht zu übersehen. Ein Hauptthema Ra'fat al Mihis ist der Tod, der in seinen Filmen immer wieder vorkommt, weil er „Angst vor ihm hat“. Auch in seiner Komödie ›Mischnmasch‹ ist der Tod neben zahlreichen

²³ Im Koran heißt es: „Also heiratet die, die euch gut erscheinen, eine, zwei, drei oder vier. Und wenn ihr fürchtet, nicht gerecht zu sein, dann heiratet nur eine.“ (›Die Frauen‹: 4. Sure, 3. Vers; übersetzt von Kristina Bergmann.) Dieser Koranvers erlaubt zwar theoretisch die Heirat von vier Frauen, ist aber von der *Sharia*, der Interpretation des Korans bzw. der islamischen Rechtsprechung, meistens als Ablehnung der Vielehe interpretiert worden. Einstimmig wird von den Interpreten als Bedingung für die Vielehe gestellt, daß der Ehemann seine Frauen absolut gleich behandelt und liebt. Gesetzlich ist die Polygamie in allen arabischen Ländern außer Tunesien erlaubt. Viele Interpreten sind der Meinung, daß der Prophet Mohammad mit diesem Vers einerseits die unbegrenzte Vielehe der alten Araber beschränken wollte und andererseits die Möglichkeit offenlassen wollte, Witwen (auch Kriegs-witwen oder die von Brüdern), ältere Frauen und andere, die keinen Mann finden, zusätzlich zu ehelichen. (Nach ›Ausgewählte alte Interpretationen‹, Oberster Rat für die islamische Interpretation des Korans.)

anderen Themen ein wichtiger Inhalt. Klarer und anklagender hatte Ra'fat al Mihi ihn 1986 in seinem dritten und hintersinnigsten Film gezeigt: »Eine letzte Geschichte für die Liebe« (D: Ra'fat al Mihi; K: Mahmud Abdessamiaa, 1986). Nicht komödiantisch, sondern bitter-ernst und dramatisch zeichnet er hier die letzten Tage eines herzkranken Lehrers auf. Über das Leben und den Tod meditiert der Regisseur mit gleicher Eindringlichkeit. Der Schauplatz ist eine kleine Insel im Nil nördlich von Kairo. Ra'fat al Mihi suchte ein Jahr lang nach einem passenden Ort. Er sollte eine Einheit bilden und gleichzeitig losgelöst von der übrigen Welt sein. Mit der sehr plastischen Wiedergabe der Eigenart der Insel und ihrer Bewohner ist Ra'fat eine ähnlich starke und intime Aussage mit Hilfe des beschriebenen Raumes gelungen wie Mohammad Khan in seinen meisten Filmen.

Die Mutter des Insellehrers (Taheiya Karioka) erzählt ihrem Sohn von der früheren Wildheit der Insel. Sie und ihr verstorbener Mann waren die ersten Siedler. Nun betreibt sie eine – in ihrem alles überziehenden roten Staub eindrucksvolle – Ziegelei, die sie als *Ma'alimma*, als Meisterin, energisch führt. Der Tod scheint allgegenwärtig. Der herzkranke Lehrer und seine Frau wissen, daß er höchstens noch ein Jahr zu leben hat. Auch die Mutter seines Arztes ist seit fünfzehn Jahren bettlägerig und wartet auf den Tod. Ein alter Mann hofft seit Jahren auf die Rückkehr seines verschwundenen Sohnes, während die Mutter weiß, daß er längst gestorben ist. Jeden Abend geht der alte Mann hinaus, um Ausschau nach ihm zu halten, während seine Frau ihm die Hoffnung nicht nehmen will und ihr Geheimnis für sich behält.

Der Tod behindert das Leben. Der junge Arzt ist niedergeschlagen von der ständigen Drohung des Todes, der doch nicht kommt. Er ist impotent und hat sich von seiner Frau getrennt. Auch die Frau des Lehrers Salwa (gespielt von Ma'ali Zaiyed, die seit Ra'fat al Mihis zweitem Film immer die weibliche Hauptrolle übernimmt) denkt ständig an den Tod. Doch für sie wäre er nicht Befreiung wie für den Arzt, sondern das Ende einer großen Liebe. Als der heilige, längst verstorbene Scheich at-Tallawi angeblich zurück zur Insel kommt, um den Segen zu bringen, laufen alle – auch Salwa, die Aberglauben haßt – zu seinem kleinen Mausoleum. In der Menge sind auch der alte Mann, der auf seinen Sohn wartet, und die alte Frau, die endlich sterben möchte. Um das heilige Grab findet ein *Mulid* statt, ein typisch ägyptisches Fest, das an den Geburts- oder Todestagen der Heiligen gefeiert wird. Fromm und profan zugleich, *Dhikr*²⁴ und Kirmes,

²⁴ Liturgische Gemeinschaftsübung von Sufi-Orden, bestehend in unabläss-

ist die angebliche Rückkehr des Heiligen die letzte Hoffnung aller Verzweifelten.

Doch den Lehrer überfällt die letzte Krise mit der ganzen Gewalt, die der Tod bereithält. Auf dem Weg zur Schule hat er plötzlich einen Anfall, steigt vom Fahrrad und bittet einen Traktorfahrer, ihn nach Hause zu bringen. Steif und kerzengerade stirbt er noch während der Fahrt. Dem Schauspieler Yahya al Facharani ist hier eine eindrucksvolle Leistung gelungen. Das ist nicht der „schöne“ Tod der alten Melodramen und auch nicht der enttabuisierte von Salah Abu Seif in *Der Wasserträger ist tot* (1977).²⁵ Das ist der alltägliche Tod – so banal zufällig und gleichzeitig so gewiß, daß er eben auf dem Beifahrersitz eines Traktors eintreten kann.

Die Bereitschaftspolizei kommt und zündet alle Buden und Zelte des ohne Erlaubnis gefeierten *Mulid* an. Und während die alten Frauen vor dem Grabmal um ihren Heiligen trauern, dringt Salwa in das kleine – natürlich leere – Gebäude ein und zerstört voller Wut ob des doppelten Betruges den Stuhl des Heiligen.

Ein süßer Film, ein bitterer Film Chairi Bishara

Chairi Bishara begann seine Karriere 1974 als Regisseur von Dokumentarfilmen. Erst 1980 drehte er seinen ersten Spielfilm, und bis weit in seine Spielfilmkarriere ist seine reiche Erfahrung im Dokumentarfilm spürbar. Sein dritter Spielfilm *Halsband, Armband* (1986) ist einer der seltenen Filme, die im *Saïd*, im Süden Ägyptens, spielen und dort auch gedreht wurden. Nach der phantastischen Vorlage einer gleichnamigen Novelle von Yahya at-Taher Abdallah und mit Hilfe des Dialektdichters Abderrahman al Abnudi ist Chairi Bishara hier ein sehr poetischer, sehr schöner Film über den Ehrbegriff im *Saïd*, das Los der Frau, Geburt und Tod, Geschwisterliebe und viele andere wesentliche Dinge im Leben der Oberägypter gelungen.

Als ehemaliger Dokumentarfilmer wußte er um die Fallen, die ein solches Projekt stellen kann. Er engagierte einen Einheimischen, der verantwortlich für die richtige Aussprache des oberägyptischen Dia-

siger Wiederholung bestimmter Worte und Formeln und der Anrufung Gottes. Die rhythmischen, fast tanzartigen Bewegungen und die begleitenden Gesänge führen oft zur Trance.

²⁵ Siehe auch das Kapitel *›Ein Erwachen verpaßt seine Chance‹*, S. 179 ff.

leks war, der für einen Kairoer ebenso schwierig wie Oberbayrisch für einen Hannoveraner ist. Auch die Häuser, Kleidung und das Dorf sind wirklichkeitsnah und gleichzeitig mit einer eigenen, fast zauberhaften Atmosphäre gezeichnet. Der darauf folgende Film ›Ein bitterer Tag, ein süßer Tag‹ (1988) zeigte zwar die rauhe Wirklichkeit eines armen Viertels in Kairo, war aber dennoch nicht weniger exakt und voller alltäglicher und typischer Details. Beide Filme stießen in Ägypten und auf mehreren Festivals im Ausland auf großes Interesse. Man entdeckte einen feinfühligen, intelligenten und sehr ägyptischen Filmemacher.

Die schrecklich-schöne Unterentwicklung

›Halsband, Armband‹ (D: Chairi Bishara, Yahya Azmi; K: Tareq at-Telmessani, 1986) spielt in den dreißiger und vierziger Jahren und erzählt die Geschichte dreier Frauen aus drei Generationen. Geburt und Tod und die unendlich lange Abwesenheit des geliebten Sohnes und Bruders Mustafa bestimmen das Leben. Der Tod des invaliden Vaters ist ein Schock. Mutter Hazina und ihre Tochter Fahima warten nun jahrelang auf Mustafa, der allein Männlichkeit, Leben, Liebe zurückbringen kann. Immer wieder spielt der Schriftsteller Yahya at-Taher Abdallah auf die altägyptische Geschwisterliebe an. Fahima denkt an Mustafa und erinnert sich an die glücklichen Spiele der Kindheit. Und an seinen Geruch und das seltsame Verlangen, das sie nach ihm hatte ... Doch es kommen nur Briefe. Erst aus dem Sudan, dann aus Palästina. Schließlich, nachdem endlich per Post das Einverständnis Mustafas eingetroffen ist, verheiratet Hazina ihre Tochter Fahima mit dem Dorfsmied. Doch der steht unter dem Zauber seiner besitzergreifenden Schwester und ist impotent. Kinderlosigkeit ist einer der schlimmsten Schicksalsschläge, doch weiß man ihr seit Jahrtausenden abzuhelfen. So bringt Hazina ihre Tochter zum großen Karnak-Tempel in Luxor und führt sie zum Scheich, der das Unglück beheben soll. Yahya at-Taher Abdallah spielt hier auf die im Laufe der Jahrhunderte entstandene Mischung aus pharaonischem Glauben an den Gott der Fruchtbarkeit und den heilenden Kräften der muslimischen Scheiche an.

Fahima wird schwanger. Diese krasse Ambivalenz der Moral macht die Novelle und den Film so reizvoll. Der Schmied weiß natürlich um den Betrug, doch das Bekenntnis zu seiner Impotenz wäre der größere Skandal. So schweigt er, als „seine“ Tochter geboren wird. Die Tragweite von Sexualität in der Ehe hat Chairi Bishara sehr schön heraus-

gearbeitet. Ihre Abwesenheit bedeutet nicht nur Entzauberung, sondern auch Aggressivität und Haß. Als der Schmied Fahima immer wieder schlägt, kehrt sie zu ihrer Mutter zurück. Doch nach der Geburt ihrer Tochter bekommt sie das Kindbettfieber. Der Regisseur hat sein Vorhaben, den Süden nicht nur zu zeigen, sondern auch zu dokumentieren, in zahlreichen Szenen verwirklicht. Fahima wird nach uraltem Brauch der Schädel rasiert und das böse Blut abgezapft, um sie vom Fieber zu befreien. Es ist ein jämmerlicher Anblick und zeigt den Schrecken der Unterentwicklung. Fahima stirbt.

Der Film setzt Jahre später wieder ein, als die Tochter Fahimas, die nach dem Wunsch Mustafas Farhana²⁶ genannt wird, ein großes Mädchen ist. Als Mustafa endlich nach Hause kommt, ist die Freude über groß. Doch auch der Vorwurf kommt zum Ausdruck: „Zwanzig Jahre lang hast du mich allein gelassen“, sagt Hazina zu ihrem Sohn, wohl unbewußt spürend, daß die Zeit der Abwesenheit nicht mehr aufzuholen ist. Mustafa wiederum merkt bald, daß er nichts an der Rückständigkeit des Dorfes ändern kann und daß er selbst, obwohl er die Welt gesehen hat und nun – wie der Dorflehrer meint – zu den „Wissenden, den Gebildeten und den Fortschrittlichen“ gehört, sich als Individualist nicht aus dem alten moralischen Kontext und der Rückschrittlichkeit lösen kann. Alles scheint schicksalhaft: der behäbige Nil, die wuchtigen kahlen Berge, die uralten Sitten und Gebräuche. Die Menschen kommen Mustafa vor wie die Sklaven, festgebunden an Hals und Händen und abgeführt zu einer immer gleichen Bestimmung. Chairi zeigt die Unausweichlichkeit des Geschieks mit einer bedächtigen Kamera, die über das weite, wunderschöne Niltal gleitet, zarten traurigen Volksliedern und wuchtigen Szenen, die wie Hammerschläge in der Stille wirken.

Als Mustafa entdeckt, daß seine junge unverheiratete Nichte Farhana schwanger ist, reagiert er wie jeder Oberägypter. Er gräbt sie bis zum Hals im Stall ein und läßt sie so huntern und dursten, damit sie „ausspuckt, wer das gemacht hat“. Farhana sieht in ihrer Pein immer

²⁶ Hazina bedeutet ‚die Traurige‘, Farhana hingegen ‚die Freudige‘. Wie ihre Mutter Fahima wird Farhana von der Schauspielerin und Tänzerin Sherihan dargestellt. Die Wahl des Stars für die schwierige Rolle der Tochter Fahima und der Enkelin Farhana hat viele Kritiker erstaunt. Sherihan gilt als Sexbombe mit Schmollmund. Chairi Bishara greift jedoch immer gern auf Stars als Zugpferde für seine Filme zurück. Sherihans schauspielerische Leistung fällt deutlich gegen die von Fardos Abdelhamid (Hazina) und Ezzat al Aleili (Vater und Mustafa) ab.

wieder die Bilder ihrer Verführung vor sich, das Blut auf ihrem Kleid, den jungen Mann, der sich auf sie stürzt. Es war der nun nach Kairo gereiste Sohn des Bürgermeisters, bei dessen Familie sie als Dienstmädchen arbeitet. Sie will den Namen nicht preisgeben, hofft sie doch, er werde zurückkommen, sie heiraten, und alles würde wieder gut werden. Farhanas Cousin²⁷, der seit langem Anspruch auf sie erhebt, hat andere Pläne. Seine Wut und sein Rachedurst sind grenzenlos. Er gräbt das Mädchen aus, lässt es trinken und trägt es davon. Hazina beobachtet das Geschehen völlig teilnahmslos. Nach einem solchen Skandal darf sie nichts mehr für ihre geliebte Enkelin empfinden. In der benachbarten Mühle tötet der junge Mann seine Cousine mit der Sichel.

Der Autor Yahya at-Taher Abdallah ist 1981 bei einem Autounfall mit 43 Jahren tödlich verunglückt. Besonders von den jungen ägyptischen Schriftstellern wird er tief verehrt. Ihm ist das gelungen, worauf sie Anspruch erheben: die Realität aufzudecken und nicht einfach zu beschreiben, das Volk und das Individuum nicht als etwas Fremdes, Folkloristisches zu betrachten, sondern zu erkennen in ihrem Denken, ihrer Philosophie, ihrer Einstellung zu allen Dingen. In seiner Volksnähe ist Yahya at-Taher Abdallah weiter als jeder andere ägyptische Schriftsteller gegangen. Er wußte seine Geschichten Wort für Wort auswendig und erzählte sie an Dichterlesungen wie der Märchenerzähler auf dem *Suq*. Sein Stil ist poetisch und ekstatisch und verlangt geradezu nach Deklamation: „Sie ist die Tochter der Mutter und des Vaters, und er ist ihr Bruder, und sie liebt ihn, und er erwidert zweifelsohne ihre Liebe. Bei den ersten Malen weinte sie, im Laufe der Zeit beging sie die krumme Tat mit Absicht, damit er sie schlage, und sie gibt vor zu weinen und beleidigt ihn, so entflammt sie sein Feuer, und sie verteidigt sich, und er schlägt mit Gewalt!“²⁸

Yahya at-Taher Abdallahs Kurzgeschichten und Novellen spielen in seiner Heimat, der Gegend um Luxor, das überschattet ist von seiner großen Vergangenheit. Doch auch in diese abgelegene Gegend dringt bereits in den dreißiger und vierziger Jahren die Politik: der arbeitslose Mustafa fährt in den Sudan, um dort für die britischen Kolonisa-

²⁷ Bei den Ägyptern ist die Ehe zwischen Cousin und Cousine nicht nur erlaubt, sondern wird von den traditionellen Familien bevorzugt. Sie erhoffen dadurch, den Familienbesitz zusammenzuhalten und die Brautleute besser kontrollieren zu können.

²⁸ Zitiert aus der Novelle ›Halsband, Armband‹. Yahya at-Taher Abdallah: Gesammelte Werke. Aus dem Arabischen übersetzt von Kristina Bergmann.

toren beim Bau der Eisenbahn zu arbeiten. Später reist er mit demselben Unternehmer nach Palästina, wo er auf dem Bau arbeitet.

Auch innenpolitische und soziale Veränderungen werden angesprochen. In der Kurzgeschichte »Die Mühle des Scheichs Mussa«, die Chairi Bishara in seinen Film eingebaut hat, wird der Aufruhr beschrieben, der der Ankunft eines Dieselmotors für die Mühle im Dorf folgt. Die Bewohner sind überzeugt, daß er vom Blut der Kinder gespeist wird, und wollen ihn und die Mühle zerstören. Mit Hilfe eines großzügigen Geldgeschenks können der Lehrer und der Besitzer der Mühle den Dorfscheich von der Harmlosigkeit des Projekts überzeugen, und der wiederum beruhigt die aufgeregte Bevölkerung. Als die Mühle endlich läuft, erweckt sie die Bewunderung aller; der Fortschritt – zumindest der technische – hat gesiegt. Yahya at-Taher Abdal-lahs Erzählweise ist trotz seiner Anlehnung an das Volksmärchen keine einfache Folklore, und seine humorvolle und liebevolle Beschreibung des *Saïd* verniedlicht nicht die Unterentwicklung und ihre Schrecken.

Die versteckte Kamera

Auch in Chairi Bisharas nächstem Film spielt ein Star die Hauptrolle: Faten Hamama, die „First Lady der arabischen Leinwand“. Durch ihre Beliebtheit waren bereits im voraus die Finanzierung und der Erfolg des Filmes gesichert. »Ein bitterer Tag, ein süßer Tag« (D: Faiz Ghali; K: Tareq at-Telmessani, 1988) sollte eigentlich Chairi Bisharas²⁹ Jugend erzählen. Ähnlich wie Nur, der zwölfjährige Sohn der verwitweten Schneiderin Aisha, sei auch er aufgewachsen, meint Chairi Bishara: nämlich in *Shobra* (einem der dichtbesiedeltesten Viertel Kairos und der Erde) und mit viel Aufregung. Doch die Geschichte Nurs ist dem Regisseur schon nach wenigen Szenen entglitten und wird im Laufe des Films immer mehr zur Geschichte Aishas, die Faten Hamama gut darstellt, aber zu sehr in den Vordergrund rückt.

Außer Nur hat Aisha vier große Töchter, die ihr zwar helfen, aber auch viel Sorgen bereiten. Ihr Mann hat nur Schulden hinterlassen, so daß es Aishas wichtigstes Anliegen ist, die Töchter so schnell wie möglich zu verheiraten. Sohn Nur muß trotz guter Noten die Schule verlassen und in einer Bäckerei arbeiten. Aber das Schicksal ist gegen die Guten, und der Arbeitgeber entpuppt sich als Ausbeuter und Kinder-

²⁹ Alle Zitate stammen aus mehreren Interviews von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

schinder. Kein Glück hat die Familie auch mit der Verheiratung der ältesten Tochter, deren Mann alle denkbaren negativen Seiten des orientalischen Ehemannes in sich vereint.

Wie in *›Armband, Halsband‹* hat Chairi Bishara auch in diesem Film Gegend und Milieu gut dokumentiert. Thematik, der steile Spannungsaufbau und die Dramatik der Beziehungen in *›Ein bitterer Tag, ein süßer Tag‹* erinnern stark an die realistischen Filme der fünfziger und sechziger Jahre. Doch humorvoller und differenzierter als diese zeigt Chairi Bishara (oft mit versteckter Kamera) das Leben im überbevölkerten *Shobra*, den täglichen Kampf der Frauen in einer Männerwelt und das ganz normale Zusammenleben von Muslimen und Christen, das wohl in der Wirklichkeit, doch fast nie im ägyptischen Film vorkommt. Leider weniger ausgeprägt als im vorhergehenden *›Armband, Halsband‹* sind die Poesie und der sozialkritische Ansatz. Das Elend ist nun Schicksal, ebenso wie die geerbten Schulden. Mit dieser Melodramatik spricht der Regisseur aber auch den Durchschnittszuschauer an, der die sentimentale Darstellung seiner durchlittenen Wirklichkeit der scharfen Problemanalyse vorzieht.

Der Markt siegt

Der libanesische Kritiker Ibrahim al Aris nannte Chairi Bishara noch bis vor kurzem einen „arabischen und nicht einen ägyptischen Filmemacher“. Hiermit meinte er, daß Chairi Bishara bis 1989 zwar wenige, dafür ambitionierte Filme gedreht hat, die nicht den Geschmack des breiten Publikums treffen, wie es beispielsweise auch für die tunesischen Filmemacher üblich ist. Das Werk der ägyptischen Regisseure – auch der besten – ist dagegen immer von gut verkäuflichen Filmen, also Komödien, Musikfilmen und Melodramen durchzogen. Chairi Bisharas Filmographie weist in elf Jahren nur sechs Filme auf. Die meisten gelten als sehenswerte, aber sehr unterschiedliche Werke, was ihre Beurteilung nicht einfacher macht.

In Chairi Bisharas vorletztem Film *›Krabben‹* (D: Aessâam ash-Shamaa; K: Mohsin Ahmad, 1990) kündigte sich sein Übergang zum Publikumsfilm an. Der Film weist alle Merkmale einer Schnulze auf: ein armer Boxer gerät zufällig in das Milieu der Superreichen, deren Lebensinhalt aus Sex, Wetten, Parties und dubiosen Geschäften besteht. Hier wollen die eleganten Damen den Naturburschen verführen. Nur werden sie dabei immer wieder (wie es sich für eine Komödie gehört) durch die seltsamsten Zwischenfälle gestört. Die Moral

unterscheidet sich keineswegs von der des alten Melodramas oder der der 'Aufsteigerfilme'³⁰ Salah Abu Seifs: nachdem der junge Boxer die Niedrigkeit und den grenzenlosen Egoismus der Oberschicht am eigenen Leib erfahren hat, verzichtet er auf die Liebesschwüre der Damen und den Gewinn eines Endkampfs in Höhe von 10000 Pfund³¹. Statt dessen kehrt er (wie Salah Abu Seifs Meister Hassan) in seine ärmliche Gasse zurück und ebenso zu dem braven, unverdorbenen Mädchen, das er – vor seinem Abenteuer mit den Reichen – heiraten wollte. Weder Tanz und Musik noch komödiantische Elemente fehlen. So beweist der Boxer dem jungen Mädchen seine Liebe mit einem frühen Morgenkuß an ihrem Fenster im zweiten Stock. Dazu stellen sich seine drei Freunde wie die Bremer Stadtmusikanten aufeinander.

Chairi Bishara meint zu diesem Film: „Die Ägypter müssen ermutigt werden. Wir haben genug Kritisches, Politisches gesehen; wir brauchen nun endlich positive, optimistische Filme.“ Seine Bemerkung bezog er auch auf die Beteiligung Ägyptens an der Fußballweltmeisterschaft von 1990, die vor allem bei den jungen Leuten (die am meisten unter den großen wirtschaftlichen Problemen und mangelndem Selbstbewußtsein leiden) eine Welle des Nationalstolzes und der Begeisterung hervorrief. Nicht ein Hauch, sondern ein wahrer Rauchschwaden von „wir können es schaffen, wenn wir nur wollen“, schwebt über ›Krabben‹. Wir (also die Armen) brauchen weder die Reichen noch ihre (ausländische?) Hilfe, sondern nur uns selbst und unsere gegenseitige Solidarität. Chairi Bisharas Botschaft ist aber keineswegs politisch gemeint. Die Armen nehmen hier keinen Kampf auf wie bei Taufiq Saleh, machen keine Bewußtwerdungsprozesse durch wie bei Youssef Chahine und decken nicht die Machenschaften der Herrschenden auf wie bei Salah Abu Seif. Sie sind moralisch enttäuscht und kehren deshalb der Oberschicht den Rücken – obwohl diese sie bittet, zu bleiben.

In ihrem realistischen Ansatz erreicht Chairi Bisharas Milieustudie weder Salah Abu Seifs Annäherung an den ägyptischen Alltag noch den Naturalismus von Mohammad Khans Städtebeschreibungen. Chairi erzählt von einem Umfeld, das es eigentlich kaum gibt in

³⁰ Zum Beispiel ›Meister Hassan‹ (1952) oder ›Der Kerl‹ (1956). Siehe auch das Kapitel ›Annäherung an den Alltag‹, S. 44 ff.

³¹ Sie entsprechen etwa 5000 DM und sind eine große Summe Geld für einen Ägypter der Unterschicht. Mit ihr kann er sich eine solide Lebensbasis aufbauen.

Ägypten: dem Boxsport. Er hat in Kairo keineswegs die Bedeutung des Fußballs, den Mohammad Khan so wunderbar in seinem Film »Der Profi« (1983)³² dargestellt hat. Sowohl in den ärmeren Vierteln als auch als Wettsport der Reichen und in den Medien bleibt der Boxsport Ausnahme. Milieu, Umgangsformen und die Wichtigkeit des Boxens wirken in »Krabben« gesucht und inspiriert vom Boxer „Rocky“³³ – der aber als Amerikaner *seiner* Wirklichkeit mehr entspricht als Chairi Bisharas Boxer Hodhod mit seiner poppigen Frisur der Realität Altkairos.

Mit »Krabben« schaffte Chairi Bishara den großen Durchbruch. Er wurde mehrere Wochen lang in allen guten Kinos gezeigt und ausführlich in den Tageszeitungen besprochen; ein Beweis dafür, wie sehr sich der ägyptische Zuschauer auch heute noch nach einem Märchen, einer romantischen Geschichte und einem Helden sehnt, mit dem er sich identifizieren kann. Welch junger Ägypter möchte nicht wie Hodhod (Ahmad Zaki) nach einer Odyssee durch Reichtum und sexuelle Abenteuer zurückkehren zu seiner großen, wahren Liebe – dem einfachen, hübschen, jungfräulichen Mädchen aus dem Volk und aus der Nachbarschaft – und nun wissen, wo sein Platz ist, und wie wertvoll er ist. Chairi Bishara spielt sehr sorglos mit dieser Sehnsucht der Jungen. Ihr großer Traum von Veränderung – der politischen wie auch der persönlichen – ist ausgeträumt. Es ist heute in Ägypten schwer, sich auch nur über Wasser zu halten. Nach einem vollendeten Studium einen Arbeitsplatz und für sich und die Braut eine Wohnung zu finden sind zu unlösbareren Problemen geworden. Die beliebte Ausweichmöglichkeit, für ein paar Jahre in die reichen Ölländer auszuwandern und dort sein Geld zu verdienen, ist seit der verbesserten Ausbildung der Araber und noch mehr seit Ende des Golfkrieges zur Traumlösung für einige wenige geworden, die Beziehungen haben. Der tägliche Streß in einem monströsen Verkehr, einer schrecklichen Luftverschmutzung und beengenden Wohnverhältnissen lässt nur wenig Zeit und Platz für Träume. So einfach wie Chairi Bishara sie in »Krabben« zusammenbastelt, erscheinen sie nicht einmal im Schlaf.

³² Siehe auch Anfang dieses Kapitels, S. 195 ff.

³³ »Rocky«, Sylvester Stallone, USA 1976.

Endlich machen, was man will

Chairi Bisharas letztes Werk heißt *›Wilde Begierde‹* (D: Wahid Hamid; K: Samir Farag, 1991). Was muß man von einem Film mit diesem Titel erwarten, wenn er von einem Filmemacher gedreht wurde, auf den die Kritiker in den achtziger Jahren große Hoffnungen gesetzt hatten? Da klingt nicht nur massive Rührseligkeit an, sondern auch viel Sex. Die Vorahnung bestätigt sich, wenn die Hauptdarstellerin Nadia al Gindi ist – *der* Sexstar der späten achtziger und frühen neunziger Jahre. Eine Schauspielerin, deren Namen zwar jeder kennt, die aber niemand in Verbindung mit einem ernsthaften Film bringt. Nadia al Gindi ist bisher nicht durch besondere Leistungen aufgefallen, sondern hat höchstens durch ihren groben, manirierten Sex-Appeal, ihre langen roten Haare und tiefe Seufzer Aufsehen erregt. Sie lockt vor allem ein jugendliches, männliches und sexuell unbefriedigtes Publikum in die Kinos und erhält heute gemeinsam mit Adel Imam die höchsten Gagen.

Auf den enormen ideologischen Sprung angesprochen, den er in seinen beiden letzten Filmen gemacht hat, meint Chairi Bishara, daß er sich nicht länger in bestimmte Schemata pressen lassen wolle, die angeblich den ambitionierten, guten ägyptischen Film ausmachten. Er wolle endlich sich selbst und seine Träume ausdrücken, aber auch Tabus aussprechen und versinnbildlichen. Das erinnert an Youssef Chahine. Auch Chairis weitere Erklärungen, daß es in seinem letzten Film *›Wilde Begierde‹* (1991) um seine Sexualität gehe, die oft aggressiv und wild sei, und um seinen Traum, als einziger Mann drei Frauen gleichzeitig zu besitzen, lassen die Vermutung aufkommen, man habe es mit einer Neufassung von Youssef Chahines *›Hauptbahnhof‹*³⁴ (1958) zu tun. Doch weit gefehlt; Chairi Bisharas Geschichte von einem ehemaligen Gefangenen, der mit viel männlichem Gehabe drei einsame Frauen verführt, hat nichts mit den schockierenden und doch so nachfühlbaren Perversionen Qenauwiss zu tun, die dem Zuschauer – dem ägyptischen wie dem westlichen und dem männlichen wie dem weiblichen – ein seltsames Gefühl des Ertapptseins vermitteln. *›Wilde Begierde‹* spielt in der Wüste, einem einsamen Haus, in das sich drei Frauen zurückgezogen haben, nachdem der Ehemann der einen in der „Welt draußen“ einen Skandal verursacht hat. Er ist noch während einer langen Gefängnisstrafe gestorben, und nun sucht sein Freund nach seiner Freilassung die Frauen auf, von denen er soviel gehört hat.

³⁴ Siehe auch das Kapitel *›Die Freiheit des Egos‹*, S. 122 ff.

Zwischen den vieren entwickelt sich ein Liebesdrama, das kitschig und schwülstig alle Register einer verdrängten Sexualität zieht. Die Liebe zum Detail und zur Heimat fehlen, die den Reiz Chairis bester Filme ›Halsband, Armband‹ (1986) und ›Ein bitterer Tag, ein süßer Tag‹ (1988) ausmachten.

Erinnerung an einen Sommer

Yussri Nassrallah

Der neununddreißigjährige Yussri Nassrallah hat bis heute erst einen Spielfilm gedreht. Nach einigen Jahren als Kriegsreporter im Libanon begann er als Regieassistent bei Youssef Chahine für ›Ein ägyptisches Märchen‹ (1982) zu arbeiten. Seitdem hat er bei allen Chahine-Filmen mitgewirkt, und ihre Zusammenarbeit beschreibt er so: „Wenn ich die Wahl habe, einen eigenen Film zu drehen oder als Assistent bei Youssef Chahine zu arbeiten, mache ich letzteres. Nirgendwo lernt man soviel wie bei ‘Jo’.“³⁵

Viele Beziehungen und langjährige Freundschaften halfen Yussri Nassrallah bei der Realisierung seines Spielfilmprojekts. Er engagierte vorwiegend befreundete, unbekannte Schauspieler und Laien. Bei einem Drehbuchwettbewerb des französischen Außenministeriums hatte er 150000 DM gewonnen, 80000 DM investierte er aus seinem Vermögen, und die Firma Youssef Chahines ‘Misr International Film’ lieh ihm unentgeltlich Kameras und Scheinwerfer.

Dem sehr politischen ›Sommerdiebstähle‹ (D: Yussri Nassrallah; K: Ramsis Marzuq, 1988), der Nassers Landreform von 1961 durch die wachen Augen eines Jungen der landbesitzenden Bourgeoisie zeigt, war bei seiner Uraufführung in Kairo nicht viel Erfolg beschieden. Im kleinen Kino *Karim* waren selbst bei der Abendvorstellung kaum mehr als zwanzig Zuschauer anwesend, davon auffallend viele Ausländer, die die Gelegenheit wahrnahmen, einmal einen ägyptischen Film mit Untertiteln zu sehen. Yussri Nassrallah ging es ähnlich wie Youssef Chahine: sein Film wurde von Publikum und Kritikern sofort als nicht authentisch und „europäisch“ abgestempelt; alle positiven Elemente, so wie die ausgezeichnete Kameraführung, die sich angenehm von der Vorherrschaft der Totale und Halbtotale im ägyptischen Durchschnittsfilm abhebt, das originelle Drehbuch, die politische

³⁵ Dieses und die folgenden Zitate stammen aus einem Interview von Kristina Bergmann mit dem Regisseur.

Kritik und Selbstkritik sowie die Ausklammerung von 'Sex and crime' wurden mit Mißtrauen quittiert.

Mit 'Sommerdiebstähle' machte Yussri Nassrallah wie Yussef Chahine in seiner autobiographischen Trilogie (1978/1982/1990) und Chairi Bishara mit 'Ein bitterer Tag, ein süßer Tag' (1988) vor allem eine Erzählung über sich selbst. Gleichzeitig wollte er das Ende des sozialistischen Traumes auf sehr persönliche Weise, eben so wie er es als Kind erlebt hatte, wiedergeben. Dazu zeichnete er nicht die Niederlage von 1967 auf, sondern den Höhepunkt der Nasser-Ära, nämlich die zweite große Enteignung der Großgrundbesitzer von 1961 und die Folgen dieser Agrarreform zwanzig Jahre später.

In einer riesigen Villa inmitten grüner Felder und neben einem verschachtelten Lehmdorf lebt der kleine Yassir als Sohn eines Großgrundbesitzers. Gemeinsam mit seiner Großmutter lauscht er an den Türen, um zu erfahren, was seine Eltern, Onkel und Tanten vorhaben. Da wird die bevorstehende Agrarreform besprochen und die Scheidung von Yassirs Eltern. Alles scheint zu zerfallen. Von außen droht die Enteignung, von innen die Zerrüttung der Familie. Yassirs Tante will anders als ihre Familie den Resthof nicht verkaufen, sondern auf dem verbleibenden Land weiterwirtschaften. Sie sucht nach einer Lösung und heiratet einen Parteifunktionär, der die Zukunft repräsentiert und garantiert.

Yassirs bester Freund ist Leil, ein Bauernsohn. Mit ihm entdeckt er eine ihm bisher unbekannte Freiheit, aber auch die Probleme der Armut und Unterentwicklung. Gemeinsam baden sie nachts in den Bewässerungskanälen, und Yassir bekommt prompt Bilharziose. Leil hingegen bewundert die vornehme Villa und wünscht sich, daß Yassir ihn mit seiner Kamera photographiert. Die beiden beschließen, einen reichen Mann im Dorf zu bestehlen, um so die Villa und Yassirs Familie zu retten und sich nicht trennen zu müssen.

Yussri Nassrallah ist mit 'Sommerdiebstähle' ein ebenso träumerischer wie ehrlicher Film gelungen. Die Bilder der dunklen, großen Villa zeigen nicht nur die alte ägyptische Feudalwirtschaft, sondern auch die Ängste und Sehnsüchte eines Jungen kurz vor der Pubertät. Yussri Nassrallah stellt mit viel Ironie, aber nicht ohne Sympathie, seine eigene Klasse dar. Die Frauen tragen Mangoscheiben auf, um ihre Haut glatt zu halten, und rauchen dick verumummt Zigaretten, um die Stechmücken zu vertreiben. Als die Großmutter stirbt, sind es die Dienstmädchen, die lautstark trauern.

Nach ihren harmlosen Diebstählen endet die Geschichte abrupt und setzt erst zwanzig Jahre später wieder ein. Yassir ist ein junger

Mann geworden, Kriegsreporter und gerade aus Beirut zurückgekehrt. Er hat noch die Invasion der Israeli in der libanesischen Hauptstadt erlebt. Zum ersten Mal seit zwanzig Jahren ist er wieder auf dem Land bei seiner Tante. Die große Villa steht nicht mehr; sie ist einem kleinen bescheidenen Einfamilienhaus gewichen. Es ist wieder Sommer, und zu den Festlichkeiten des Gedenktages des 23. Julis läuft im Fernsehen *»Mein Herz ist mir zurückgegeben«*³⁶, die alte Revolutionsschnulze. Yassirs Tante Mona hat sich nicht verändert. Sie ist immer noch die Bäuerin, der nichts über ihren Boden geht, und gleichzeitig die Lady, die ihre zarten Hände mit weißen Handschuhen gegen Altersflecken schützt.

Yassir fragt seine Tante nach Leil. Ihm ist es nicht so gut gegangen wie Yassir, der die höhere Schule in Kairo besucht hat, gereist ist und eine gute Stelle gefunden hat. Leil konnten seine Eltern nach den kleinen Diebstählen nicht freikaufen. Er mußte sein Abenteuer mit einer harten Gefängnisstrafe büßen. Das hat er Yassir nicht verziehen oder ihn in dem bestätigt, was seine Mutter schon immer wußte: „Wir und sie sind nicht aus demselben Lehm gemacht.“ Yassir will Leil das Photo schenken, das er vor zwanzig Jahren von ihm gemacht hat. Doch er findet ihn erst am nächsten Morgen bereit zur Abfahrt in einem Sammeltaxi, das ihn und andere verarmte Bauern zum Flugplatz bringen soll, von wo aus sie in den Irak reisen werden, um dort nach Arbeit zu suchen. Viel hat sich verändert und gleichzeitig nichts; die Bauern sind trotz Agrarreform arm und ungebildet, und die früheren Reichen sind auch mit weniger Land immer noch die herrschende Klasse.

Anders als in *»Mein Herz ist mir zurückgegeben«* heiratet die Prinzessin den Gärtnersohn nicht: es kommt zu keinem Gespräch zwischen Leil und Yassir. Genausowenig war es zwanzig Jahre vorher zu einem Happy-End der Liebesgeschichte von Yassirs Cousine Dahlia und einem Bauerssohn und Offizier gekommen. Diese Traumlösungen und Vortäuschungen der Wirklichkeit sind bei einem Film von 1988 nicht mehr möglich. Dahlia lebt heute unverheiratet in Amerika.

³⁶ Siehe auch das Kapitel *»Ein Liebling der Revolution – Der patriotische Film«*, S. 68ff.

Lexikon der Filmschaffenden

Das Lexikon ist alphabetisch nach den Vornamen der Filmschaffenden geordnet, so wie es der arabischen Sitte entspricht.¹ Es beeinhaltet Ausbildung und Schaffen der wichtigen Cineasten, Schauspieler und Techniker, wodurch ein kurzer Überblick über ihr Werk gegeben werden soll. Trotz aufwendiger Recherche konnten nicht immer alle Daten ermittelt werden.

Filmographie bedeutet eine Auswahl des Gesamtwerks.

Vollständige Filmographie bedeutet die Aufzählung des Gesamtwerkes. Eine vollständige Filmographie wurde nur für die wichtigsten der ambitionierten Filmemacher erstellt. Bei der vollständigen Filmographie ist die Jahreszahl vorangestellt.

Die fettgedruckten Abkürzungen geben die Hauptmerkmale des Films an:

- A** Actionfilm
- Au** Autobiographie
- B** Beduinenwestern
- D** Film über den Drogenmißbrauch
- H** Historischer Film
- K** Komödie
- Kf** Kurzfilm
- L** Literaturverfilmung
- M** Melodrama
- Mä** Märchen
- Me** Film mit metaphysischem Inhalt
- Mu** Musikfilm
- P** Politischer Film
- Pr** Propagandafilm
- Ps** Psychologischer Film
- Ph** Phantastische Komödie
- R** Realistischer Film
- S** Sozialkritischer Film
- Th** Thriller
- V** Patriotischer Film

Die Umschrift entspricht soweit wie möglich der deutschen Aussprache; *ch* entspricht dem deutschen *ch*, *sh* dem deutschen *sch*, *gh* einem weichen *r*, *r* wird

¹ Eine Ausnahme bildet Henry Barakat, der sich beim Nachnamen nennen läßt.

gerollt, *z* und *j* entsprechen den französischen *z* und *j*, *th* entspricht dem englischen *th*, *dh* ist ein labiales *z*, *q* entspricht dem schweizerdeutschen *k*, *^* betont die gekennzeichnete Silbe. Die zahlreichen Buchstaben und Laute des Arabischen, die in den mitteleuropäischen Sprachen nicht existieren, wurden annähernd wiedergegeben. Ausnahmen sind Yussef Chahine und Mohammad Khan, die die französische bzw. englische Transkription gewählt haben. Je nach ihrem Original wurden die Filmtitel im Hocharabischen oder im ägyptischen Dialekt transkribiert.

Abdelaziz Fahmi, Kameramann, 1920–1985

Er hat für alle ambitionierten ägyptischen Regisseure gearbeitet. Der Techniker wurde von der Kritik „der Poet des Lichts“ genannt.

Filmographie:

- ›Das Gäßchen Mahabil‹ **R** (von Taufiq Saleh, 1955)
- ›Jamila, die Algerierin‹ **V** (von Yussef Chahine, 1958)
- ›Morgendämmerung eines neuen Tages‹ **SM** (von Yussef Chahine, 1964)
- ›Die Leute und der Nil‹ **SPM** (von Yussef Chahine, 1968–1970)
- ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ **PMu** (von Yussef Chahine, 1976)
- ›Meine Frau und der Hund‹ **Ps** (von Saïd Marzuq, 1970)
- ›Die Mumie‹ **SH** (von Shadi Abdessalam, 1969)

Abdelhalim Hafez, Sänger, 1929–1977

Er wurde am Konservatorium von Kairo als Oboebläser ausgebildet und spielte dann beim Radioorchester. Seine Stimme wurde zufällig entdeckt, als er für einen kranken Sänger einsprang. Unbelastet vom schweren Stil der klassischen arabischen Musik und einer monarchenfreundlichen Vergangenheit, wurde er rasch zum geheimen Leibsänger Nassers und zum Hauptinterpreten der in den fünfziger und sechziger Jahren beliebten patriotischen Lieder. Seine rund 300 Lieder in 23 Jahren Karriere änderten vollständig den Stil des Liebes- und des patriotischen Liedes, ebenso wie den Publikumsgeschmack.

Der Film wurde 1955 auf den hübschen Sänger aufmerksam. Im selben Jahr spielte er in drei Filmen. Insgesamt wirkte er in fünfzehn Filmen mit, die wegen seiner Stimme, seines Aussehens und der modernen Melodien der Komponisten Kamal at-Tawil und später Baligh Hamdi zu großen Erfolgen wurden. Von der Handlung her waren es sentimentale Melodramen oder Komödien. Sein letzter Film, das Musical ›Mein Vater auf dem Baum‹, ist so beliebt, daß der Film bis heute immer wieder in den Kairoer Kinos läuft.

Filmographie:

- ›Unsere schönen Tage‹ **MMu** (von Helmi Halim, 1955)
- ›Die Straße der Liebe‹ **Mu** (von Ezzedin Zulfaqqar, 1958)
- ›Mein Vater auf dem Baum‹ **Mu** (von Hussein Kamal, 1968)

Abdelhalim Nasr, Kameramann, 1913–1990

Er arbeitete bei den großen Regisseuren des Musikfilms und der Komödie – Ahmad Badrachan und Togo Mizrahi – wie auch bei den Realisten. Seine

gute Schwarzweiß-Technik vermittelte den Thrillern von Kamal ash-Sheich die nötige Spannung und den sozialkritischen Werken von Taufiq Saleh und Salah Abu Seif die Aussagekraft.

Filmographie:

- ›Der Prozeß 68‹ **P** (von Salah Abu Seif, 1968)
- ›Miramar‹ **P** (von Kamal ash-Sheich, 1969)
- ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹ **RL** (von Taufiq Saleh, 1968)
- ›Die Erde‹ **RL** (von Youssef Chahine, 1968)

Abdelwarith Assar, Schauspieler, 1894–1982

Er begann 1917 als Theaterschauspieler. Der erste Film, in dem er spielte, war 1935 ›Tränen der Liebe‹ von Mohammad Karim und Mohammad Abdelwahab. Er schrieb auch zahlreiche Drehbücher für das Theater, das Radio und den Film – so auch für ›Tränen der Liebe‹. Er spielte auch in den übrigen Filmen des Sängers Mohammad Abdelwahab. Trotz seines schauspielerischen Talents hatte er während seiner gesamten Karriere nie die Hauptrolle inne, sondern wurde von Anfang an auf die Rolle des hilfreichen, besorgten Vaters und später Großvaters festgelegt. Er spielte in rund 70 Filmen.

Filmographie:

- ›Flirt junger Mädchen‹ **SK** (von Anwar Wagdi, mit Nagib ar-Rihani, 1949)
- ›Zeinab‹ **M** (von Mohammad Karim, 1952)
- ›Kampf im Tal‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1954)
- ›Jugend einer Frau‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1955)
- ›Die Schuldigen‹ **PML** (von Saïd Marzuq, 1975)

Adel Imam, Schauspieler, geboren 1949

Er studierte Landwirtschaft. In den sechziger Jahren begann er Nebenrollen im Fernsehtheater zu spielen. Bald erhielt er seine erste Hauptrolle im Theaterstück ›Schule der Lausbuben‹. Danach begann sich das Kino für den Komiker zu interessieren. Nach der Komödie ›Ein Zeuge, der nichts sah‹ (1970), einem der großen Erfolge des ägyptischen Theaters, wurde er zum Publikumsstar. Er dreht bis zu zehn Filme im Jahr und ist heute der höchstbezahlte Schauspieler der arabischen Welt. Von den komischen Rollen ist er in den letzten Jahren zu denen des liebenswerten Gewinners in Actionfilmen übergegangen. Trotz seines Talents, den Durchschnittsägypter unfehlbar darzustellen, hat er nur selten in ambitionierten Filmen gespielt. Adel Imams Filme setzen vielmehr mit einer Mischung aus Komik, Action, etwas Sex und Melodrama auf den schnellen Erfolg beim großen Publikum.

Filmographie:

- ›Der Profi‹ **R** (von Mohammad Khan, 1983)
- ›Die Liebe in der Zelle‹ **SM** (von Mohammad Fadel, 1983)
- ›Der Advokat‹ **PSK** (von Ra'fat al Mihi, 1984)
- ›Das Spiel mit den Großen‹ **AP** (von Sherif Arafa, 1991)

Ahmad Badrachan, Regisseur, 1909–1969

Er wurde als einer der Stipendiaten des 'Studio Misr' in den frühen dreißiger Jahren zum Regisseur in Frankreich ausgebildet. Ahmad Badrachan widmete sich mit der Sängerin Um Kulthum und dem Sänger Farid al Atrash vor allem dem Musikfilm. Ab 1952 drehte er einige patriotische Filme. In den sechziger Jahren wurde er Direktor des Kairoer Filminstituts. Er drehte insgesamt 41 Filme.

Filmographie:

- ›Lied der Hoffnung‹ **Mu** (Um Kulthum, 1937)
- ›Dananir‹ **Mu** (Um Kulthum, 1940)
- ›Aïda‹ **Mu** (Um Kulthum, 1942)
- ›Fatma‹ **Mu** (Um Kulthum, 1947)
- ›Mustafa Kamil‹ **V** (Hussein Riad, Magda, 1952)
- ›Allah ist mit uns‹ **V** (Faten Hamama, Eimad Hamdi, 1955)

Ahmad Chorshid, Kameramann, 1913–1973

Er machte als junger Mann eine Ausbildung an der Handelschule. Von 1937 bis 1941 arbeitete er beim 'Studio Misr' als Photograph und erhielt ein Stipendium, mit dem er in Europa seine Kenntnisse vervollkommnete. Zurück in Ägypten baute er sein eigenes Laboratorium zur Entwicklung von 16-mm- und 35-mm-Filmen und einen Vorführraum. In den fünfziger und sechziger Jahren wurde er rasch zu einem der wichtigen Chefoperateure. Er filmte insgesamt 49 Filme.

Filmographie:

- ›Kampf im Tal‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1954)
- ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ **Th** (von Kamal ash-Sheikh, 1954)
- ›Kampf im Hafen‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1956)
- ›Die Aufständischen‹ **PL** (von Taufiq Saleh, 1966)
- ›Der Postmeister‹ **RL** (von Hussein Kamal, 1967)
- ›Ein bißchen Angst‹ **PMu** (von Hussein Kamal, 1969)
- ›Die Wahl‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1970)

Ahmad Galal, Regisseur und Schauspieler, 1897–1947

Er arbeitete zunächst als Beamter, dann als Journalist und wurde schließlich von der Produzentin Aziza Amir für ihren ersten Film ›Leila‹ als Drehbuchautor engagiert. Mit der Produzentin und Schauspielerin Assia Dagher und später auch mit deren Nichte, der Schauspielerin Mary Queeny, drehte er zahlreiche Filme, in denen er fast immer die Hauptrolle spielte. Vom Thriller über das Melodrama und die Komödie bis zum Musikfilm war er aktiv in allen Genres. Er baute 1944 das 'Studio Galal', das später von dem Regisseur Youssef Chahine und dem Produzenten Hussein al Qalla übernommen wurde.

Filmographie:

- ›Benzaubernde Augen‹ **M** (Ahmad Galal, Assia Dagher, Mary Queeny, 1934)
- ›Shaggaret ad-Durr‹ **H** (Ahmad Galal, Assia Dagher, Mary Queeny, 1935)
- ›Die Tochter des Direktors‹ **M** (Ahmad Galal, Aziza Amir, Mary Queeny, 1938)

- ›Rebellisches Mädchen‹ **MS** (Mary Queeny, Badia Massabne, Anwar Wagdi, 1940)
- ›Rabab‹ **M** (Ahmad Galal, Mary Queeny, 1942)

Ahmad Kamil Mursi, Filmkritiker und Regisseur, 1909–1987

Er arbeitete zunächst als Filmkritiker und wechselte dann zur Regie über. Zwischen 1939 und 1955 drehte er siebzehn Filme. Sein Film ›Der Oberstaatsanwalt‹ wird zu den frühen realistischen Filmen gezählt. Ab 1955 drehte er Kurzfilme und widmete sich wieder mehr der Kritik.

Filmographie:

- ›Der Arbeiter‹ **R** (Fatma Rushdi, 1943)
- ›Der Oberstaatsanwalt‹ **R** (1945, Hussein Riad)

Ahmad Mazhar, Schauspieler, geboren 1917

Schon in der Frühzeit des ägyptischen Films bekannt, ist er bis heute für das Fernsehen und Radio tätig. Er gehört zum weiten Kreis der freien Offiziere und zu den *Harafish* (Strolche), der Clique um Nagib Mahfuz, zu der außerdem die Regisseure Salah Abu Seif und Taufiq Saleh zählen. Die Künstler treffen sich regelmäßig im Casino Qasr an-Nil.

Filmographie:

- ›Der Ruf des Brachvogels‹ **M** (von Henry Barakat, 1959)
- ›Saladin‹ **H** (von Youssef Chahine, 1963)
- ›Shafiq und Mitwalli‹ **SMu** (von Ali Badrachan, 1978)

Ahmad Zaki, Schauspieler, geboren 1950

Er stammt aus einer Arbeiterfamilie aus der Umgebung von Kairo. Er begann 1970 seine Ausbildung an der Kairoer Schauspielschule. Zum ersten Mal fiel er durch eine winzige, aber von ihm originell gestaltete Nebenrolle in dem Theaterstück ›Hallo, Shallabi‹ auf. In dem in den siebziger Jahren immer noch stark vom Starsystem geprägten ägyptischen Kino wartete er zehn Jahre lang auf eine Hauptrolle beim Film. Eine erste Chance gab ihm der Regisseur Mohammad Khan 1981 in seinem Film ›Ein Vogel auf dem Weg‹. Seitdem hat er in mehreren Filmen Mooddah Khans mitgewirkt. Auch die anderen ambitionierten Regisseure wurden bald auf sein ausdrucksstarkes Spiel aufmerksam. Seit er vom kommerziellen Kino entdeckt wurde, ist er neben Abdel Imam heute der größte Publikumsstar des ägyptischen Films.

Filmographie:

- ›Ein Vogel auf dem Weg‹ **RSM** (von Mohammad Khan, 1981)
- ›Rendezvous zum Nachtessen‹ **SM** (von Mohammad Khan, 1981)
- ›Die Festnahme‹ **SM** (von Atif at-Taiyeb, 1983)
- ›Liebe auf dem Pyramidenplateau‹ **SM** (von Atif at-Taiyeb, 1983)
- ›Der Flötenspieler‹ **M** (von Atif at-Taiyeb, 1984)
- ›Der Unschuldige‹ **P** (von Atif at-Taiyeb, 1984)
- ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ **PS** (von Mohammad Khan, 1987)
- ›Träume von Hind und Camelia‹ **RPs** (von Mohammad Khan, 1988)

- ›Die Flucht‹ **Th** (von Atif at-Taiyeb, 1990)
- ›Der Hirte und die Frauen‹ **SM** (von Ali Badrachan, 1991)

Ali Abdelchaleq, Regisseur, geboren 1944

Er schloß seine Ausbildung am Kairoer Filminstitut als Regisseur 1966 ab. Er drehte zunächst mehrere Kurzfilme. Er gehörte zu den Gründern der 'Gruppe Neues Kino' und machte mit ihr 1971 seinen ersten Spielfilm ›Gesang über der Passage‹. Danach drehte der Regisseur mehrere Filme über den Drogenmißbrauch in Ägypten und widmet sich heute mehr und mehr den leichten Genres.

Filmographie:

- ›Gesang über der Passage‹ **V** (Mahmud Mursi, 1971)
- ›Die Schande‹ **D** (Nur ash-Sherif, 1982)
- ›Der Kef‹ **D** (Mahmud Abdelaziz, Nora, 1985)
- ›Vier auf einer wichtigen Mission‹ **K** (Ahmad Zaki, Nora, 1987)

Ali az-Zorqani, Drehbuchautor, 1918–1978

Er machte seine Ausbildung als Drehbuchautor am Kairoer Theaterinstitut. Danach begann er für den Film zu arbeiten. Viele junge Regisseure der fünfziger Jahre begannen ihre Karriere mit Ali az-Zorqani. Er galt als experimentierfreudig und probierte häufig aus dem klassischen Drehbuchschemata auszubrechen. In ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ ist die Geschichte genauso lang wie der Film, also anderthalb Stunden. ›Zwischen Himmel und Erde‹ spielt fast ausschließlich in einem Lift. In ›Der Mann, der seinen Schatten verlor‹ erzählen vier Personen dieselbe Geschichte.

Filmographie:

- ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ **Th** (von Kamal ash-Sheich, 1954)
- ›Kampf im Tal‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1954)
- ›Zwischen Himmel und Erde‹ **SK** (von Salah Abu Seif 1959)
- ›Kairo 1930‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1966)
- ›Der Mann, der seinen Schatten verlor‹ **P** (von Kamal ash-Sheich, 1968)

Ali Badrachan, Regisseur, geboren 1946

Er machte seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut. Danach arbeitete er als Regieassistent bei seinem Vater, Ahmad Badrachan und den Regisseuren Youssef Chahine und Shadi Abdessalam. Er widmete sich vor allem dem ambitionierten Film. Suad Hosni, mit der er jahrelang verheiratet war, spielt in fast allen seinen Filmen die Hauptrolle. Für mehrere seiner Filme hat er nationale und internationale Preise (Karthago, Nantes) erhalten.

Vollständige Filmographie:

- 1973 ›Die Liebe, die einst war‹ **SM** (Suad Hosni, Mahmud Yassin)
- 1976 ›Al Karnak‹ **PL** (Suad Hosni, Nur ash-Sherif)
- 1977 ›Hilf mir und ich helfe dir‹ **K** (Mohammad Auwad)
- 1978 ›Shafiq und Mitwalli‹ **SMu** (Suad Hosni, Ahmad Zaki)
- 1981 ›Die Leute von oben‹ **SP** (Suad Hosni, Nur ash-Sherif)

1986 ›Der Hunger‹ **SM** (Suad Hosni, Mahmud Abdelaziz)

1991 ›Der Hirte und die Frauen‹ **SM** (Suad Hosni, Ahmad Zaki, Yussra)

Anwar Wagdi, Schauspieler, Regisseur und Produzent, 1911–1954

Er arbeitete zunächst als Schauspieler, dann auch als Regisseur und Produzent und übte diese drei Funktionen nicht selten gleichzeitig aus. Besonders beliebt in den vierziger Jahren spielte er über 150mal als smarter junger Mann mit charmantem Lächeln und schmalem Schnurrbart den unwiderstehlichen Verführer. Er hat bei 15 Filmen die Regie geführt. In mehreren davon hat seine Frau, die Sängerin Leila Murad, die Hauptrolle gespielt. Mit dem Wunderkind Fairuz und dem Komiker Ismail Yassin vereinigte er in den fünfziger Jahren erfolgreich Musik, Tanz, Komödie und Melodrama.

Filmographie (Regie):

- ›Leila, Tochter der Armen‹ **MuK** (Leila Murad, 1945)
- ›Leila, die Bürgerin‹ **MuK** (Leila Murad, 1946)
- ›Amber‹ **MuK** (Ismail Yassin, 1948)
- ›Flirt junger Mädchen‹ **MuK** (Leila Murad, Nagib ar-Rihani, 1949)
- ›Yasmin‹ **MuK** (Ismail Yassin, Fairuz, Anwar Wagdi, 1950)
- ›Dahab‹ **MuK** (Ismail Yassin, Fairuz, Magda, 1951)

Ashraf Fahmi, Regisseur, geboren 1936

Er machte seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut und der Filmhochschule von Kalifornien. Nach seiner Rückkehr arbeitete er beim 'Nationalen Zentrum für Kurzfilme', für das er vier Filme drehte. Sein erster Spielfilm ›Nacht und Gitterstäbe‹ war der letzte von der 'Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation' produzierte Film. Nach diesem teilweise brillant inszenierten, sehr antinasseristisch-melodramatischen Debüt verschrieb sich Ashraf Fahmi dem kommerziellen Film und wurde mit schlagkräftigen Themen zu einem der Regisseure Ägyptens.

Filmographie:

- ›Nacht und Gitterstäbe‹ **PM** (Mahmud Mursi, Mahmud Yassin, 1972)
- ›Frage nicht, wer ich bin‹ **M** (Shadia, Yussra, 1984)

Assia Dagher, Produzentin und Schauspielerin, 1904–1986

Sie kam 1923 aus dem Libanon nach Kairo und debütierte 1927 als Statistin im Film ›Leila‹ der Produzentin und Schauspielerin Aziza Amir. Begeistert vom Filmgeschäft beschloß sie, selbst Filme zu produzieren. Ihr Filmverleih ließ alle ihre Werke gleichzeitig in Kairo und Beirut aufführen. Sie selbst und ihre hübsche Nichte Mary Queeny spielten in ihren Filmen immer die Hauptrollen. Später engagierte Assia Dagher den jungen Ahmad Galal als Regisseur, der bald Mary Queeny heiratete. Wie viele der frühen Gesellschaften war auch Assia Daghers Studio ein reiner Familienbetrieb. Sie produzierte 1935 den ersten ägyptischen historischen Film. Ab 1942 arbeitete sie jahrelang mit dem Regisseur Henry Barakat (13 Filme) und gab das Spielen auf. Der teuerste Film der ägyptischen Filmgeschichte, ›Saladin‹, wurde Assia Daghers

Ruin. Bis zu ihrem Lebensende hatte sie für ihn Schulden abzuzahlen. Assia hat insgesamt 49 Filme produziert.

Filmographie:

- ›Wenn eine Frau liebt‹ **M** (von Ahmad Galal, 1932)
- ›Shaggaret ad-Durr‹ **HM** (von Ahmad Galal, 1935)
- ›Mein Herz ist mir zurückgegeben‹ **VL** (von Ezzedin Zulfaqqar, 1958)
- ›Saladin‹ **HL** (von Yussef Chahine, 1963)
- ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹ **RL** (von Taufiq Saleh, 1968)

Atif at-Taiyeb, Regisseur, geboren 1947

Er schloß 1970 seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Film Institut ab. Er gehört zu der jüngeren Generation der ägyptischen Filmemacher, die seit den achtziger Jahren den neuen realistischen Film bestreiten. Bis 1991 weist seine Filmographie fünfzehn Werke auf, die sich – nicht selten im Thrillerstil – fast immer sozialkritischen Themen widmen. Er selbst bezeichnet sich stark beeinflußt von seiner Herkunft (mittleres Beamtentum) und den beiden Kriegen von 1967 und 1973 und seinem fünfjährigen Militärdienst, die deshalb in seinen Filmen immer wieder eine Rolle spielen.

Vollständige Filmographie:

- 1981 ›Tödliche Eifersucht‹ **ThM** (Nur ash-Sherif, Nora)
- 1982 ›Der Busfahrer‹ **RSP** (Nur ash-Sherif, Mervet Amin)
- 1983 ›Die Festnahme‹ **ThM** (Ahmad Zaki, Nabila Ebeid)
 - ›Liebe auf dem Pyramidenplateau‹ **SM** (Ahmad Zaki, Athar al Hakim)
- 1984 ›Der Flötenspieler‹ **M** (Ahmad Zaki)
 - ›Der Unschuldige‹ **P** (Ahmad Zaki, Mahmud Abdelaziz)
- 1986 ›Eine Akte bei der Sittenpolizei‹ **SM** (Farid Shauqi, Madiha Kamil)
 - ›Söhne und Mörder‹ **ThM** (Nabila Ebeid, Mahmud Abdelaziz)
- 1987 ›Das Untergeschoß‹ **SM** (Mamduh Abdelalim, Sana Gamil)
- 1988 ›Meisterstück‹ **STh** (Nur ash-Sherif, Leila Eloui)
- 1989 ›Die Welt auf einem Taubenflügel‹ **SM** (Mervet Amin, Mahmud Abdelaziz)
 - ›Todesschwadron‹ **SM** (Nur ash-Sherif, Maali Zaiyed)
- 1990 ›In der Tiefe der Nacht‹ **MeML** (Nur ash-Sherif, Farid Shauqi, Mohsin Taufiq)
 - ›Die Flucht‹ **TH** (Ahmad Zaki, Hala Sidqi)
- 1991 ›Naji al Ali‹ **P** (Nur ash-Sherif, Mahmud al Gindi)

Atif Selim, Regisseur, geboren 1927

In ›Wir, die Studenten‹, dem ersten Film, mit dem er die Beachtung der Kritik fand, lenkte er die Aufmerksamkeit auf die Studentenbewegung und ihren Einfluß auf die Entwicklung des sozialpolitischen Kampfes und der Unabhängigkeitsbewegung Ägyptens. Für viele, weniger beachtete Filme konnte er die besten Schauspieler wie: Omar ash-Sherif, Farid Shauqi, Shadia, Mahmud al Meligi gewinnen. In ›Chan al Chalili‹ ist Atif Selim ein authentisches Abbild der ägyptischen Volkstümlichkeit und Volksseele gelungen.

Filmographie:

- ›Wir, die Studenten‹ **SPM** (Omar ash-Sherif, Shukri Serhan, Taheiya Karioka, 1959)
- ›Die Brautmutter‹ **K** (Taheiya Karioka, Eimad Hamdi, 1963)
- ›Chan al Chaili‹ **SM** (Eimad Hamdi, Samira Ahmad, 1967)

Aziza Amir, Schauspielerin und Produzentin, 1901–1952

Sie gründete 1926 ihre eigene Firma 'Isis Film', die als Familienunternehmen von der Regie über Produktion und Verteilung für alles verantwortlich war. Ihre erste Produktion ›Leila‹ gilt als der erste ägyptische Langspielfilm. In den meisten der von ihr produzierten Filme spielte sie auch die Hauptrolle. Mehrmals betätigte sie sich auch als Regisseurin und Drehbuchautorin. In ihren allerersten Filmen spielte Ahmad Galal die Hauptrolle. Sie versuchte immer wieder den Widerspruch zwischen der arabischen und europäischen Kultur und ebenso die Frauenfrage aufzurollen.

Filmographie (Produktion):

- ›Leila‹ **M** (von Stéphane Rostj, mit Aziza Amir [und Drehbuch] und Ahmad Galal, 1927)
- ›Das Mädchen vom Nil‹ **M** (von Aziza Amir, mit Aziza Amir und Ahmad Galal, 1929)
- ›Ich bin an deiner Sünde verzweifelt‹ **M** (von Aziza Amir [und Drehbuch], mit Zaki Rostom und Aziza Amir, 1933)
- ›Ein Mädchen aus Palästina‹ **V** (von Mahmud Zulfaqqar, mit Aziza Amir, 1948)

Badia Chairi, Dramaturg und Drehbuchautor, 1893–1966

Er ließ sich zum Lehrer ausbilden. Wegen seiner Liebe zur Poesie und zum Theater begann er 1912 mit wenig Erfolg bei der Theatergruppe von George Abiad zu spielen. Er lernte Nagib ar-Rihani und Saiyed Darwish kennen, mit denen seine eigentliche Karriere als Dramaturg, Drehbuchautor und Liedtexter begann. Seine Texte zeichneten sich durch die Verwendung der ägyptischen Folklore aus und hatten immer einen witzig-patriotischen Unterton. Er arbeitete auch mit dem Schauspieler Ali al Kassar. Er schrieb insgesamt 450 Texte für das Theater, zwanzig Geschichten für den Film und war an fünfzig Drehbüchern als Koautor beteiligt. Die wichtigsten waren die für den Komiker und Drehbuchautor Nagib ar-Rihani. Außerdem gab er eine satirische Zeitschrift heraus. Bis heute gilt er als einer der wichtigsten Dialektdichter dieses Jahrhunderts.

Filmographie:

- ›Seine Exzellenz Kish Kish Bey‹ **PSK** (von Telio Chiarini, mit Nagib ar-Rihani, 1929)
- ›Yaqut Effendi‹ **PSK** (von Willy Rosier, mit Nagib ar-Rihani, 1933)
- ›Salama ist in Sicherheit‹ **PSK** (von Niazi Mustafa, mit Nagib ar-Rihani, 1937)
- ›Herr Omar‹ **PSK** (von Niazi Mustafa, mit Nagib ar-Rihani, 1941)
- ›Das Spiel der Frau‹ **SK** (von Walid Eddin Samah, mit Nagib ar-Rihani, 1946)
- ›Flirt junger Mädchen‹ **SK** (von Anwar Wagdi, mit Nagib ar-Rihani, 1949)

Bahiga Hafez, Schauspielerin und Produzentin, 1908–1983

Sie besuchte das Konservatorium in Paris, das sie 1930 als Komponistin abschloß. In Kairo führte sie einen Salon nach französischer Manier, in dem die bekannten Künstler und Schriftsteller verkehrten. In einem der ersten ägyptischen Filme, »Zeinab«, spielte sie die Hauptrolle. Nach mehreren Hauptrollen begann sie Filme zu produzieren. Bei ihren Filmen führte sie auch mehrmals Regie und schrieb die Musik und das Drehbuch. Ein letztes Mal spielte sie 1966 unter Salah Abu Seif in »Kairo 1930«.

Filmographie:

- ›Die Opfer‹ **Th** (als Produzentin/Schauspielerin, 1932)
- ›Die Anklage‹ **M** (als Produzentin/Schauspielerin/Komponistin, 1934)
- ›Die Opfer‹ **Th** (als Produzentin/Regisseurin; Remake als Tonfilm, 1935)
- ›Leila, das Mädchen der Wüste‹ **HMä** (als Drehbuchautorin/Schauspielerin/Komponistin, 1937)
- ›Leila, die Beduinin‹ **B** (als Regisseurin/Drehbuchautorin/Schauspielerin/Komponistin, 1944)
- ›Zahra‹ **M** (als Produzentin/Regisseurin/Drehbuchautorin/Schauspielerin/Komponistin, 1947)

Barakat (Henry Barakat), Regisseur und Drehbuchautor, geboren 1914

Er studierte Jura und begann danach seine Filmkarriere als Produzent. Nach einem Studienaufenthalt in Paris drehte er 1941 seinen ersten Film. Ab Mitte der fünfziger Jahre wurde er zum Leibregisseur von Faten Hamama. Mit ihr dreht er seine beiden Meisterwerke »Der Ruf des Brachvogels« und »Die Sünde«. In »Hassan und Naïma« führte er die ganz junge Suad Hosni ein und in »Ein Mann bei uns« wagte er sich mit Omar ash-Sherif an den patriotischen Film. Für seine eigenen Filme und die anderer Regisseure hat er häufig das Drehbuch geschrieben. Viele Komödien und leichte Musikfilme, zum Teil im Libanon gedreht, sind die Lückenbürger zwischen den ernsteren Werken. Seine Filmographie umfaßt über fünfzig Titel.

Filmographie:

- ›Hassan und Naïma‹ **Mu** (Suad Hosni, Muhamarram Fuad, 1959)
- ›Der Ruf des Brachvogels‹ **ML** (Faten Hamama, Ahmad Mazhar, 1959)
- ›Ein Mann in unserem Haus‹ **VL** (Omar ash-Sherif, Hussein Riad, 1961)
- ›Die offene Tür‹ **VPs** (Faten Hamama, Shuwikar, 1963)
- ›Die Sünde‹ **SRL** (Faten Hamama, Zaki Rostom, 1965)
- ›Der dünne Faden‹ **SM** (Faten Hamama, Mahmud Yassin, 1971)
- ›Die Nacht von Fatmas Verhaftung‹ **SPM** (Faten Hamama, Shukri Serhan, 1984)

Beshir ad-Dik, Drehbuchautor und Regisseur, geboren 1945

Er machte seine Ausbildung als Drehbuchautor am Kairoer Filminstitut und begann Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre beim Regisseur Mohammad Khan zu arbeiten. Er schloß sich dessen Gruppe 'Die Freundschaft' an und schrieb das Drehbuch des von ihr produzierten Films »Der Bus-

fahrer. Auch nach der Auflösung der Gruppe arbeitete er weiter mit Mohammad Khan, Atif at-Taiyeb und anderen jungen Filmemachern zusammen.

Filmographie (Drehbücher):

- ›Rendezvous zum Nachessen‹ **SM** (von Mohammad Khan, 1981)
- ›Ein Vogel auf dem Weg‹ **RSM** (von Mohammad Khan, 1981)
- ›Eine halbe Million‹ **STh** (von Mohammad Khan, 1982)
- ›Der Busfahrer‹ **RSP** (von Atif at-Taiyeb, 1983)
- ›Meisterstück‹ **STh** (von Atif at-Taiyeb, 1988)

Filmographie (Regie):

- ›Die Reise‹ **SM** (Nur ash-Sherif, Ali ash-Sherif, 1986)

Chairi Bishara, Regisseur, geboren 1947

Er wuchs im Delta und im Volksviertel *Shobra* in Kairo auf. Er schloß 1967 seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut ab und assistierte 1968 Taufiq Saleh bei seinem Film ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹. Nach einem zweijährigen Studienaufenthalt in Polen arbeitete er als Regieassistent und drehte mehrere Kurz- und Dokumentarfilme. Seinen ersten Spielfilm konnte er wegen finanzieller Schwierigkeiten erst 1982 fertigstellen. Seither hat Chairi Bishara sechs inhaltlich sehr unterschiedliche Werke geschaffen. In seinen ersten vier ambitionierten Filmen ist deutlich seine Erfahrung beim Dokumentarfilm und der Wille, auch das Detail treu wiederzugeben, zu spüren. Mit seiner Komödie ›Krabben‹ schaffte der bis dahin beim Durchschnittspublikum völlig unbekannte Regisseur den großen Durchbruch. Sein in der Folge gedrehter Kommerzfilm mit dem Sexstar Nadia al Gindi wurde jedoch kein Erfolg.

Vollständige Filmographie:

- 1981 ›Die blutigen Schicksale‹ **VPsM** (Nadia Lotfi, Ahmad Zaki)
- 1982 ›Das Hausboot Nr. 70‹ **PsTh** (Ahmad Zaki, Taysir Fahmi)
- 1986 ›Halsband, Armband‹ **RL** (Ezzat al Aleili, Fardos Abdelhamid, Sheirhan)
- 1989 ›Ein bitterer Tag, ein süßer Tag‹ **R** (Faten Hamama, Mohammad Munir, Abla Kamil)
- 1990 ›Krabben‹ **K** (Ahmad Zaki)
- 1991 ›Wilde Begierde‹ **M** (Nadia al Gindi, Suheir al Murshedi, Mahmud Hemeda)

Daoud Abdessaiyed, Regisseur und Drehbuchautor, geboren 1946

Er studierte Regie am Kairoer Filminstitut und arbeitete nach seinem Abschluß als Regieassistent bei Yussef Chahine, Kamal ash-Sheich und Mamduh Shukri. Bis 1980 machte er einige Dokumentarfilme und drehte 1983 seinen ersten Spielfilm, mit dem er, wegen seiner tiefsschürfenden Analyse der Open-door-Politik Sadats, einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Sein zweites Drehbuch ›Aufgeschobene Träume‹ wurde von der Zensur abgelehnt. Es ging um einen Mann, der 25 Jahre lang eine Frau liebt, die ihn aber immer kritisiert und regelmäßig aus der Wohnung wirft, bis sie entdeckt, daß auch sie ihn liebt.

Die Zensur behauptete, daß die Liebesgeschichte auf die Regierungspolitik anspielen wolle, die ihre Liebe zum Volk angeblich auch immer aufschiebe. Deprimiert zog sich Daoud Abdessaiyed einige Jahre vom Filmgeschäft zurück. Ende 1991/Anfang 1992 kam er gleich mit zwei Filmen in die Kairoer Kinos, von denen »Kitkat« ein überraschender Kassenerfolg wurde und für den er beim 'Festival für den jungen Film' in Damaskus gemeinsam mit einem kubanischen Film den ersten Preis erhielt.

Filmographie:

- 1983 »Die Strolche« **P** (Nur ash-Sherif, Mahmud Abdelaziz, Yussra)
- 1991 »Die Suche nach Saiyed Marzuq« **SM** (Nur ash-Sherif, Athar al Hakim)
- 1992 »Kitkat« **SK** (Mahmud Abdelaziz)

Eimad Hamdi, Schauspieler, 1909–1984

Nach einem Wirtschaftsstudium wurde er als Buchhalter beim 'Studio Misr' eingestellt. Eimad Hamdi kam erst mit 35 Jahren und eigentlich zufällig zum Film: Der Regisseur Kamil at-Telmessani forderte ihn auf, bei seinem ersten Film »Der Schwarzmarkt« mitzuspielen. Danach spezialisierte er sich auf die Rolle des eleganten Herrn mit grauen Schläfen, dem die jungen Frauen unweigerlich verfallen. Er wurde rasch zu einem der Stars der alten Melodramen und war oft Partner von Faten Hamama.

Filmographie:

- »Der Schwarzmarkt« **R** (von Kamil at-Telmessani, 1945)
- »Zwischen den Trümmern« **ML** (von Ezzedin Zulfaqqar, 1959)
- »Lösche nicht die Sonne aus« **ML** (von Salah Abu Seif, 1961)
- »Die Schuldigen« **PML** (von Saïd Marzuq, 1975)
- »Der Busfahrer« **P** (von Atif at-Taiyeb, 1983)

Ezzedin Zulfaqqar, Regisseur, 1919–1963

Er hat rund dreißig sentimentale Melodramen gedreht. Auf eher romantische Weise versuchte er der Stellung der Frau und ihren Emanzipationsversuchen Rechnung zu tragen. Zu seinem Werk gehören auch die patriotischen Filme »Port Said« und »Mein Herz ist mir zurückgegeben«. Er sollte für die Produzentin Assia Dagher »Saladin« drehen, starb jedoch vor Beginn der Dreharbeiten. So wurde der erste große historische Film Ägyptens von Yussef Chahine fertiggestellt.

Filmographie:

- »Port Said« **VM** (Hoda Sultan, Farid Shauqi, 1957)
- »Zwischen den Trümmern« **ML** (Faten Hamama, Eimad Hamdi, 1959)
- »Mein Herz ist mir zurückgegeben« **VL** (Mariam Fachreddin, Shukri Serhan, 1958)
- »Fluß der Liebe« **M** (Faten Hamama, Omar ash-Sherif, 1960)

Farid al Atrash, Komponist, Sänger und Musiker, 1915 (im Libanon) –1974

Die Familie al Atrash drusischer Herkunft kam 1923 vom Libanon mit Farid und seiner Schwester Asmahan nach Kairo. Dort gab er nach seiner Ausbil-

dung zum Musiker Lautenkurse am Konservatorium und spielte im Orchester des berühmten 'Cabaret Doll's' der Tänzerin Bedia Massabne. Nach seinen ersten Filmen wurde er rasch bekannt und zu den großen Sängern, Musikern und Komponisten Ägyptens gezählt. Er spielte in insgesamt 44 Filmen, für die er auch die Lieder komponierte. Auch seine Schwester Asmahan wurde als Sängerin entdeckt. Mit ihr machte er die beiden Filme 'Sieg der Jugend' und 'Leidenschaft und Rache'. Die Sängerin starb noch während der Dreharbeiten des letzteren bei einem Autounfall und wurde daraufhin zur Legende. Mit der Sängerin Sabah, die ebenfalls aus dem Libanon stammt, machte Farid al Atrash zahlreiche Musikkomödien, in denen auch die Tanzrevue ihren festen Platz hatte.

Filmographie:

- ›Sieg der Jugend‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan, 1941)
- ›Leidenschaft und Rache‹ **Mu** (von Yussef Wahbi, 1944)
- ›Ich habe deine Liebe verabschiedet‹ **Mu** (von Yussef Chahine, 1956)
- ›Du bist mein Liebling‹ **Mu** (von Yussef Chahine, 1957)
- ›Ein Brief einer Unbekannten‹ **Mu** (von Salah Abu Seif, 1962)

Farid Shauqi, Schauspieler, geboren 1925

Als „Kerl“ und Bösewicht war er zwanzig Jahre lang der unangefochtene Liebling des *Terso*, des „Drittaklaßpublikums“. In 45 Jahren Karriere hat Farid Shauqi sich vom Banditen zum Verführer schöner Frauen und vom Vater schließlich zum Großvater gewandelt. In allen seinen Rollen verbirgt sich hinter der rauen Schale immer ein gutes Herz. Mit seinen frühen Interpretationen wirkte er bei der Schaffung des ägyptischen Realismus mit, vor allem unter dem Regisseur Salah Abu Seif. Farid Shauqi hat in rund 300 Filmen gespielt.

Filmographie:

- ›Meister Hassan‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1952)
- ›Der Kerl‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1956)
- ›Anfang und Ende‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1960)
- ›Al Karnak‹ **PL** (von Ali Badrachan, 1976)
- ›Der Wasserträger ist tot‹ **MeL** (von Salah Abu Seif, 1977)
- ›Alexandrien, warum?‹ **AuP** (von Yussef Chahine, 1978)
- ›Vermißtenanzeige‹ **SK** (von Mohammad Khan, 1984)

Faten Hamama, Schauspielerin, geboren 1933

„Die Lady der arabischen Leinwand“ ist der ägyptische Filmstar schlechthin. Bereits mit sieben Jahren stand sie neben dem Sänger Mohammad Abdelwahab vor der Kamera. Seitdem hat sie bis heute in über hundert Filmen gespielt und mit allen wichtigen Filmemachern Ägyptens gearbeitet. Die große Angst der ägyptischen Schauspieler, mit der Rolle identifiziert zu werden, hat auch sie, und so zieht Faten Hamama im allgemeinen die Rolle des unschuldigen tapferen Mädchens oder die der Mutter Courage der des gefallenen Mädchens vor. Manchmal hat sie, wenn auch fast immer mit einem Hauch von

Melodrama, aber auch die ausgebeutete, vergewaltigte, betrogene oder verlassene Frau gespielt. Ihre ungewöhnliche Stimme, ihr Charme und ihr spontanes Spiel haben den Erfolg fast aller ihrer Filme gesichert.

Filmographie:

- ›Ein glücklicher Tag‹ **Mu** (von Mohammad Karim, 1940)
- ›Kampf im Tal‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1954)
- ›Kampf im Hafen‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1956)
- ›Zwischen den Ruinen‹ **ML** (von Ezzedin Zulfaqqar, 1959)
- ›Der Ruf des Brachvogels‹ **ML** (von Barakat, 1959)
- ›Die Sünde‹ **SRL** (von Barakat, 1965)
- ›Der feine Faden‹ **SM** (von Barakat, 1965)
- ›Ich will eine Lösung‹ **SM** (von Saïd Marzuq, 1974)
- ›Die Nacht von Fatmas Verhaftung‹ **SPM** (von Barakat, 1984)

Fatîn Abdelwahab, Regisseur, 1913–1972

Er gilt als Spezialist der Komödie, doch seine fünfzig Spielfilme sind nicht immer ein getreues Abbild des ägyptischen Humors, sondern oft von Hollywood inspiriert. Gemeinsam mit dem „ägyptischen Fernandel“, Ismail Yassin, erfand er in den fünfziger Jahren die beliebte Serie ›Ismail Yassin‹, die dann auch von anderen Regisseuren übernommen wurde. Zum Erfolg der Serie trug auch die Mitwirkung der Sängerin und Schauspielerin Shadia und der Tänzerin Nagwa Fouad bei.

Filmographie:

- ›Das Geisterhaus‹ **ThK** (Ismail Yassin, Kamal ash-Shenawi, 1951)
- ›Meister Fatma‹ **K** (Faten Hamama, Kamal ash-Shenawi, 1952)
- ›Ismail Yassin bei der Armee‹ **K** (Ismail Yassin, Youssef Wahbi, 1955)
- ›Ismail Yassin bei der Polizei‹ **K** (Ismail Yassin, Zahret al Ola, 1956)
- ›Ismail Yassin in Damaskus‹ **K** (Ismail Yassin, Samira Ahmad, 1958)
- ›Liebesgerücht‹ **K** (Omar ash-Sherif, 1960)
- ›Meine Frau ist Generaldirektor‹ **SK** (Shadia, Salah Zulfaqqar, 1965)

Fatma Rushdi, Schauspielerin, geboren 1908

Sie begann ihre Karriere als Theaterschauspielerin in der Truppe von Amin Attallah. Bei den Brüdern Lama spielte sie 1928 zum ersten Mal in einem Film. Wie Aziza Amir, Assia Dagher und Bahiga Hafez gehörte sie zu den Schauspielerinnen, die sich in der Pionierzeit des ägyptischen Filmschaffens auch aktiv in der Produktion und Regie betätigten.

Filmographie:

- ›Katastrophe bei den Pyramiden‹ **BTh** (von den Brüdern Lama, 1928)
- ›Die Heirat‹ **SM** (von Fatma Rushdi [und Drehbuch und Produktion], 1933)
- ›Der Flüchtling‹ **Th** (1936)
- ›Der Wille‹ **R** (von Kamal Selim, 1939)
- ›Der Arbeiter‹ **R** (von Ahmad Kamil Mursi, 1943)

Hassan al Imam, Regisseur, 1919–1988

Er machte die Anfänge seiner Karriere als Schauspieler in Yussef Wahbis Theatertruppe 'Ramsis'. Bald wechselte er zur Filmregie und spezialisierte sich auf das Melodrama. Seine Regie wurde zwar von der Kritik als oberflächlich und kitschig beurteilt, konnte aber große Kassenerfolge verzeichnen. In seinen Rührdramen spielten häufig Stars die Hauptrollen, so z. B. Faten Hamama in ›Die Waisenmädchen‹ oder Hind Rostom in ›Shafiq die Koptin‹. Bekannt wurde er mit der Verfilmung der großen Trilogie von Nagib Mahfuz. Obwohl nicht tiefshürfend wie ihre literarische Vorlage, muß man den drei Filmen ›Bein al Qasrein‹, ›Qasr ash-Shauq‹ und ›As-Sukkereiya‹ (Straßennamen in der Kairoer Altstadt) doch zugute halten, daß erst sie Nagib Mahfuz und sein Monumentalwerk beim ägyptischen Durchschnittspublikum bekannt machten. Sein Musikfilm ›Halt Ausschau nach Zuzu‹ war einer der größten Kassenerfolge der ägyptischen Kinogeschichte.

Filmographie:

- ›Die Waisenmädchen‹ **M** (Faten Hamama, Suraiya Helmi, 1948)
- ›Shafiq die Koptin‹ **M** (Hind Rostom, 1963)
- ›Tausendundeine Nacht‹ **M** (Farid Shauqi, Shadia, 1964)
- ›Bein al Qasrein‹ **SML** (Yahya Shahin, Salah Qabil, 1964)
- ›Qasr ash-Shauq‹ **SML** (Yahya Shahin, Nadia Lotfi, 1967)
- ›Halt Ausschau nach Zuzu‹ **MuK** (Suad Hosni, Hussein Fahmi, Taheiya Karioka, 1972)
- ›As-Sukkereiya‹ **SML** (Yahya Shahin, Mervet Amin, 1973)

Hussein al Qalla, Produzent und Verleiher, geboren 1943

Der gebürtige Palästinenser lebt seit 1979 in Kairo und produzierte hier als ersten Film ›Ein ägyptisches Märchen‹ von Yussef Chahine. Mit ihm renovierte er das 'Studio Galal' und die beiden Säle im Kino 'Karim'. Hussein al Qalla gründete 1983 die Gesellschaft 'Al Alameiya', die bisher dreizehn Filme produziert hat. Er gilt heute als wichtigster Produzent des engagierten ägyptischen Films.

Filmographie:

- ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Yussef Chahine, 1982)
- ›Eine letzte Geschichte für die Liebe‹ **Me** (von Ra'fat al Mihi, 1984)
- ›Der Anfang‹ **PK** (von Salah Abu Seif, 1986)
- ›Halsband, Armband‹ **RL** (von Chairi Bischara, 1986)
- ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ **SP** (von Mohammad Khan, 1987)
- ›Der Bürger Masri‹ **SP** (von Salah Abu Seif, 1991)
- ›Kitkat‹ **SK** (von Daoud Abdessayed, 1991)
- ›Wilde Begierde‹ **M** (von Chairi Bischara, 1991)

Hussein Kamal, Regisseur, geboren 1932

Er schloß 1956 die Filmhochschule IDHEC in Paris ab. Sein erster Film, ›Das Unmögliche‹, erregte bei der Kritik wegen seiner Thematik – die Langeweile und Unzufriedenheit des ägyptischen Bürgertums – und der extravaganten, teilweise fast surrealistischen Bilder Aufsehen. Sein zweiter Film,

›Der Postmeister‹, gilt bis heute als ein Klassiker des realistischen Films. ›Ein bißchen Angst‹ zeichnete sich vor allem durch den Einsatz des Chors aus. Nach dem ambitionierten Debüt verschrieb er sich dem Kommerzfilm. Er hat zahlreiche Filme nach den Liebesromanen von Ihsan Abdelquddus gedreht. Sein Musical ›Mein Vater auf dem Baum‹ mit Abdelhalim Hafez war einer der großen Kassenerfolge des arabischen Kinos.

Filmographie:

- ›Das Unmögliche‹ **PsS** (Kamal ash-Shenauwi, Sana Gamil, 1965)
- ›Der Postmeister‹ **RL** (Shukri Serhan, Salah Mansur, 1967)
- ›Ein bißchen Angst‹ **PMuL** (Shadia, Mahmud Mursi, 1969)
- ›Mein Vater auf dem Baum‹ **Mu** (Abdelhalim Hafez, Nadia Lotfi, 1969)
- ›Palaver am Nil‹ **ML** (Eimad Hamdi, Suheir Ramzi, 1971)

Ismail Yassin, Komiker, 1912–1972

Er wurde in den fünfziger Jahren der Nachfolger von Nagib ar-Rihani und bestritt rund zwanzig Jahre lang die ägyptische Komödie. Er verzichtete allerdings auf das sozialkritische Element, das bei Nagib ar-Rihani eine große Rolle gespielt hatte. Die Serie ›Ismail Yassin bei der Armee‹, ›... bei der Polizei‹, ›... im Zoo‹, ›... im Irrenhaus‹ wurde zu einem der großen Kassen- und Lacherfolge sowohl in Ägypten als auch in den anderen arabischen Ländern. Ismail Yassin machte Komödien mit verschiedenen Regisseuren, wobei Fatîn Abdelwahab sein „Gummigesicht“ und seine Gestik am besten einzusetzen wußte. Mit dem Regisseur und Schauspieler Anwar Wagdi und dem Kindstar Fairuz drehte der Komiker mehrere aufwendig inszenierte Tanz- und Musikrevuen.

Filmographie:

- ›Yasmin‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1950)
- ›Dahab‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1953)
- ›Ismail Yassin bei der Armee‹ **K** (von Fatîn Abdelwahab, 1955)

Kamal ash-Sheich, Regisseur, geboren 1919

Er begann seine Karriere als Cutter beim 'Studio Misr'. Anfang der fünfziger Jahre fing er an, seine eigenen Filme zu drehen. Er widmete sich zunächst dem Kriminalfilm und dem Thriller und versuchte sie – stark an Hollywood angelehnt – zu erneuern. ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ war der erste ägyptische Film, der fast völlig in den Straßen Kairos gedreht wurde. Gleichzeitig dauert seine Geschichte genauso lange wie der Film, also anderthalb Stunden. Später machte Kamal ash-Sheich mehrere Literaturverfilmungen, patriotische und politische Filme.

Filmographie:

- ›Ein Kampf auf Leben und Tod‹ **Th** (Eimad Hamdi, 1954)
- ›Der Dieb und die Hunde‹ **SThL** (Shukri Serhan, Shadia, 1962)
- ›Miramar‹ **PL** (Yussef Wahbi, Shadia, Kamal ash-Shenauwi, 1969)
- ›Sonnenuntergang und Morgendämmerung‹ **SV** (Suad Hosni, Ahmad Mazhar, Rushdi Abaza, 1970)
- ›Auf wen schießen wir?‹ **SP** (Suad Hosni, Mahmud Yassin, 1975)

Kamal Selim, Regisseur und Drehbuchautor, 1913–1945

Der Autodidakt arbeitete als Drehbuchautor beim 'Studio Misr'. In seinem kurzen Leben realisierte er nur elf Filme, von denen jedoch nur *'Der Wille'* heraussticht. Hier schilderte er nicht nur das Leben in der einfachen ägyptischen Gasse, sondern auch die Arbeitslosigkeit der Studenten in der damaligen Zeit. *'Der Wille'* wird von der Kritik oft als erstes Werk des ägyptischen Realismus bezeichnet. Nach *'Der Wille'* widmete sich der Regisseur dem Kommerzfilm.

Filmographie:

›Der Wille‹ **R** (Fatma Rushdi, Hussein Sidqi, 1939)

Kamil at-Telmessani, Regisseur, 1915–1972

Er begann seine Karriere als Kunstmaler. Ab 1940 gab er gemeinsam mit einer marxistischen Gruppierung die Zeitschrift *'Der Fortschritt'* heraus, worin er vor allem als Filmkritiker wirkte. Dem engagierten jungen Künstler wurde 1945 vom 'Studio Misr' erlaubt, einen realistischen Film zu drehen. In *'Der Schwarzmarkt'* wurden die dunklen Gesetze des Schmuggels und der Korruption erhellt und das Volk zum Widerstand aufgerufen. Das Publikum, das aus der neureichen Händlerschicht bestand, die der Regisseur angegriffen hatte, zerschlug das Kino, und der Film mußte abgesetzt werden. Danach drehte der Regisseur nur noch zwei kommerzielle Filme.

Filmographie:

›Der Schwarzmarkt‹ **R** (Eimad Hamdi, Zaki Rostom, 1945)

Die Brüder Lama, Ibrahim, Regisseur und Produzent, 1908–1953;**Bedr**, Schauspieler, 1912–1947

Die palästinastämmigen Brüder kamen 1926 von Chile, wohin ihre Eltern ausgewandert waren, nach Alexandrien. Anstatt mit ihren Kameras weiter nach Palästina zu reisen, blieben sie – beeindruckt von den filmischen Aktivitäten – in Ägypten. Sie bauten eine der frühen kommerziellen Filmgesellschaften auf. 'Condor Film' war ein Familienbetrieb; Ibrahim Lama produzierte und führte die Regie, Bedr Lama spielte die Hauptrolle, seine Frau die Primadonna und ihre Söhne und Töchter die Nebenrollen. Weitere Verwandte übernahmen die Technik. Das 'Studio Lama' wurde im Garten ihrer Villa errichtet, wo sich auch die Räume zur Filmentwicklung und die Büros befanden. Ihr erster Film ist einer der ersten in Ägypten produzierten Spielfilme. Er begründete das Genre des 'Wüsten-Beduinen-western', in dem verklärt die Ehre und Tugenden der ägyptischen Nomaden dargestellt wurden. Bei ihm blieben die Brüder, bis Bedr zu alt für die Rolle des Abenteurers wurde. Ab Ende der dreißiger Jahre und bis zum Tod Bedrs drehten die Brüder historische Melodramen. Insgesamt machten sie rund zwanzig Filme.

Filmographie:

›Ein Kuß in der Wüste‹ **B** (Bedr Lama, Kuka, 1926)

›Qais und Leila‹ **B** (Bedr Lama, Amina Rizq, 1939)

›Saladin‹ **HM** (Bedr Lama, Anwar Wagdi, 1941)

›Kleopatra‹ **HM** (Amina Rizq, Mahmud al Meligi, 1943)

Leila Murad, Sängerin und Schauspielerin, geboren 1918

Die junge Sängerin Leila Murad wurde in den dreißiger Jahren vom Regisseur Togo Mizrahi entdeckt. Er drehte mit ihr eine ganze Serie Filme unter ihrem Namen (›Leila, das Mädchen vom Land‹, ›Leila, das Schulmädchen‹ usw.) Anders als Um Kulthum und Mohammad Abdelwahab wurde Leila Murad erst durch ihre Filmkarriere berühmt, was wohl an ihrem schauspielerischen Talent, Charme und Witz lag. Mit ihrem Mann, dem Schauspieler und Regisseur Anwar Wagdi, machte sie – ebenfalls unter ihrem Namen – zahlreiche populäre Musikkomödien. Zwischen 1940 und 1960 sang Leila Murad in 24 Musikfilmen, was deutlich die Wichtigkeit und Beliebtheit dieses Genres widerspiegelt.

Filmographie:

- ›Es lebe die Liebe‹ **Mu** (von Mohammad Karim, mit Mohammad Abdelwahab, 1938)
- ›Leila, die Kameliendame‹ **MuL** (von Togo Mizrahi, 1942)
- ›Leila, Tochter der Armen‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1945)
- ›Leila, die Bürgerin‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1946)
- ›Flirt junger Mädchen‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, mit Nagib ar-Rihani, 1949)

Magda, Schauspielerin und Produzentin

Die Schauspielerin Magda Sabahi spielte zum ersten Mal Ende der vierziger Jahre. Trotz ihres Talents versteifte sie sich auf die Rolle des Luxuspüppchens und wagte sich nur selten an anspruchsvolle Charaktere. In ›Jamila, die Algerierin‹ bot sie eine überzeugende Darstellung einer algerischen Widerstandskämpferin. Für diesen und fünfzehn andere Filme war sie auch Produzentin.

Filmographie:

- ›Dahab‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1951)
- ›Mustafa Kamil‹ **V** (von Ahmad Badrachan, 1952)
- ›Jamila, die Algerierin‹ **H** (von Yussef Chahine, 1958)

Mahmud al Meligi, Schauspieler, 1910–1983

Er spielte jahrzehntelang in fast jedem Gaunerfilm die Hauptrolle. Erst Yussef Chahine entdeckte seine Wandlungsfähigkeit und gab ihm in ›Die Erde‹ die Chance, dem Klischee des Bösewichts zu entrinnen. Durch Mahmud al Meligis differenzierte Darstellung des Bauern 'Abu Swelam' hatten die ägyptischen Fellachen zum ersten Mal die Gelegenheit, sich mit einem Filmhelden zu identifizieren. Seit ›Die Erde‹ und bis zu seinem Tod wirkte Mahmud al Meligi in allen Filmen von Yussef Chahine mit, der öfters betonte, daß er sich einen Film ohne dessen Mitwirkung kaum vorstellen könne. Er spielte insgesamt in rund 320 Filmen.

Filmographie:

- ›Dein Tag wird kommen‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1952)

- ›Das Ungeheuer‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1953)
- ›Wir, die Studenten‹ **M** (von Atif Selim, 1959)
- ›Mustafa Kamil‹ **V** (von Ahmad Badrachan, 1952)
- ›Die Erde‹ **RL** (von Yussef Chahine, 1969)
- ›Der Spatz‹ **P** (von Yussef Chahine, 1972)
- ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ **PMu** (von Yussef Chahine, 1976)
- ›Alexandrien, warum?‹ **AuP** (von Yussef Chahine, 1978)
- ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Yussef Chahine, 1982)

Mahmud Mursi, Schauspieler, geboren 1925

Er studierte Philosophie in London, wo er auch die Schauspielschule abschloß. Danach machte er in Paris seine Ausbildung als Regisseur an der IDHEC. Für die Gruppe 'Neues Kino' spielte er in ihrem ersten experimentellen Spielfilm ohne Gage. Auch bei Said Marzuq spielte er die Hauptrolle in dessen erstem (experimentellen) Film. Bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1991 unterrichtete er am Kairoer Filminstitut Regie.

Filmographie:

- ›Ein bißchen Angst‹ **PMuL** (von Hussein Kamal, 1969)
- ›Meine Frau und der Hund‹ **Ps** (von Saïd Marzuq, 1970)
- ›Gesang über der Passage‹ **V** (von Ali Abdelchaleq, 1970)

Mahmud Zulfaqqar, Regisseur und Schauspieler, 1914–1970

Er machte eine Ausbildung als Architekt an der Kairoer Kunstgewerbeschule und wurde 1937 als junger Schauspieler von der Produzentin Aziza Amir entdeckt, die er später heiratete. Ab 1946 arbeitete er als Regisseur. Er spielte in dreißig Filmen, spielte und führte gleichzeitig Regie in 22 Filmen und führte nur Regie bei rund 50 sentimental Melodramen.

Filmographie (Regie):

- ›Ein Mädchen aus Palästina‹ **V** (Aziza Amir, 1948)
- ›Ich glaube an Gott‹ **M** (Aziza Amir, Mahmud al Meligi, 1952)
- ›Klingeln der Fußreifen‹ **M** (Berlanti Abdelhamid, Abdelwarith Assar, 1955)
- ›Die unbekannte Frau‹ **M** (1960)
- ›Die glatten Hände‹ **M** (1963)

Mamduh Shukri, Regisseur, 1939–1973

Nach seiner Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut arbeitete er als Assistent für Yussef Chahine und Hussein Kamal. In seiner kurzen Karriere drehte er nur zwei Kurzfilme und drei längere Spielfilme, von denen der wichtigste der während zwei Jahren verbotene ›Besucher im Morgengrauen‹ war. Erst nach zahlreichen Schnitten (ca. 35 Min.) durch die Zensurbehörde kam er 1974 in die ägyptischen Kinos. Er darf bis heute weder im Ausland noch im Fernsehen gezeigt werden und nicht als Video vertrieben werden.

Filmographie:

- ›Das gelbe Tal‹ **SM** (Mariam Fachreddin, Shukri Serhan, Mahmud al Meligi, 1969)

›Liebesillusionen‹ **SM** (Nagla Fathi, Yussef Shaaban, 1970)

›Besucher im Morgengrauen‹ **PTH** (Ezzat al Aleili, Magda al Chatib, 1972)

Mary Munib, Schauspielerin, 1905–1969

Sie wurde im Libanon geboren und kam als junges Mädchen nach Kairo. Hier begann sie mit zwanzig Jahren als Theaterschauspielerin unter Ali al Kassar zu arbeiten. Erste 1936 spielte sie zum ersten Mal in einem Film. Danach spielte sie in fast allen Filmen Nagib ar-Rihanis. Sie arbeitete mit allen großen Regisseuren ihrer Zeit, wobei sie meistens als dickliche, nicht mehr ganz junge Dame die Rolle der Komikerin übernahm. Sie spielte in insgesamt 98 Filmen.

Filmographie:

›Lied der Hoffnung‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan, 1937)

›Der Wille‹ **R** (von Kamal Selim, 1939)

›Das Spiel der Frau‹ **SK** (von Wali Eddin Samah, mit Nagib ar-Rihani, 1946)

›Papa Amin‹ **Ph** (von Yussef Chahine, 1950)

Mohammad Abdelwahab, Sänger und Komponist, 1897–1991

Der Komponist von über 1800 Liedern modernisierte die schwere klassische arabische Musik der Jahrhundertwende grundlegend. Er vereinte die traditionellen Vierteltonthemen mit westlichen und südamerikanischen Rhythmen und integrierte moderne Instrumente im klassischen ‚Tachtorchester‘, das nur aus einer Geige, einer Zither, einer Laute, einer Flöte und einem Tamburin bestand. Er stieg 1933 mit dem Regisseur Mohammad Karim als Sänger-Schauspieler ins Filmgeschäft ein. Sein erster Film, ›Die weiße Rose‹, war auch einer der ersten Tonfilme in Ägypten. In seinen sieben Filmen spielte er die Hauptrolle und bestimmte – neben dem Regisseur Mohammad Karim – weitgehend Geschichte, Drehbuch und Dekor. Sie waren typische Musikfilme ihrer Zeit – mit viel Glamour, schönen Melodien und romantischen Liebesgeschichten wurden sie beim Publikum zu Hits. Mohammad Abdelwahab war der bestbezahlte Schauspieler der dreißiger und vierziger Jahre. Außerdem komponierte er für unzählige Filme die Filmmusik und die Lieder, so z. B. für ›Flirt junger Mädchen‹ (von Anwar Wagdi, 1949), in dem er selbst ein letztes Mal vor die Kamera trat und sang.

Vollständige Filmographie:

1933 ›Die weiße Rose‹ **Mu** (von Mohammad Karim)

1935 ›Tränen der Liebe‹ **Mu** (von Mohammad Karim, mit der Sängerin Nagat Ali)

1938 ›Es lebe die Liebe‹ **Mu** (von Mohammad Karim, mit der Sängerin Leila Murad)

1940 ›Ein glücklicher Tag‹ **Mu** (von Mohammad Karim, erster Auftritt der kleinen Faten Hamama)

1942 ›Die Liebe ist verboten‹ **Mu** (von Mohammad Karim mit der Tänzerin Samia Gamal, nach ›Romeo und Julia‹)

1944 ›Kugel im Herzen‹ **MuK** (von Mohammad Karim mit Raqia Ibrahim)

1946 ›Ich bin kein Engel‹ **Mu** (von Mohammad Karim mit der Sängerin Nur al Hoda)

Mohammad Bayyumi, Regisseur und Produzent, 1894–1963

Er stammte aus einer wohlhabenden Händlerfamilie aus *Tanta* (im Delta). Nach seiner aktiven Teilnahme an der Revolution von 1919 reiste er nach Österreich und nach Deutschland. In Berlin lernte er von 1920 bis 1923 bei der 'Gloria Film' das Filmhandwerk. Bei seiner Rückkehr nach Ägypten brachte er mehrere Kameras mit und begann sofort mit den Aufnahmen für ›Der Obersekretär‹ mit dem Theaterschauspieler Amin Atallah. Mohammad Bayyumi baute ein Studio, wo er mehrere „echt ägyptische Filme“ drehte. Nach dem Tod seines Sohnes kehrte er sich von der Filmproduktion ab und verkaufte die Einrichtung seines Studios an Talaat Harb, den Gründer der 'Bank Misr', der damit eine ägyptische Filmindustrie aufbauen wollte. Mohammad Bayyumi erhielt nicht die Möglichkeit, sich später, bei seinem wiedererwachten Interesse am Filmschaffen, daran zu beteiligen. Der Pionier wurde jahrzehntelang von der Kinolobby ignoriert, bis der Regisseur Mohammad al Qaliubi 1990 einen zweistündigen Dokumentarfilm über ihn drehte.

Filmographie:

- ›Barsum sucht eine Arbeit‹ **SPK** (Bishara Wakim, 1923)
- ›Der Obersekretär‹ **K** (Amin Atallah, 1924)
- ›Der Verlobte Nr. 13‹ **S** (Daulet Bayyumi, 1933)

Mohammad Karim, Regisseur, 1896–1972

Er machte als einer der ersten Ägypter seine Ausbildung als Regisseur im Ausland. Von 1920–1926 lernte er in Rom und in Berlin und wirkte bei Fritz Langs 'Metropolis' als Statist mit. Nach seiner Rückkehr wurde er einer der ersten Regisseure Ägyptens. Nach dem Kurzfilm ›Zoo‹ machte er seinen ersten Spielfilm ›Zeinab‹, den er zum größten Teil in natürlichem Dekor drehte. Mit dem Sänger Mohammad Abdelwahab drehte er von 1933 bis 1946 sieben Musikfilme. Danach widmete er sich wieder dem Melodrama und machte 1952 eine Neufassung von ›Zeinab‹ – diesmal als Tonfilm. Er blieb dabei bei seinem sehr klassischen Stil, bei dem nichts dem Zufall oder der Improvisation überlassen war. Beim Drehen seiner Landfilme erregte er Bewunderung und Erstaunen; da wurden nicht nur den Bauern Schuhe angezogen, sondern auch Kühe und sogar Bäume gewaschen. Ab 1958 leitete er acht Jahre lang das Kairoer Film Institut.

Filmographie:

- ›Zeinab‹ **M** (Bahiga Hafez, Zaki Rostom, 1930)
- ›Die weiße Rose‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab, Zaki Rostom, 1933)
- ›Tränen der Liebe‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab, 1935)
- ›Es lebe die Liebe‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab, Leila Murad, 1938)
- ›Ein glücklicher Tag‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab und erster Auftritt der kleinen Faten Hamama, 1940)

- ›Die Liebe ist verboten‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab; nach ›Romeo und Julia‹ 1942)
- ›Kugel im Herzen‹ **MuK** (Mohammad Abdelwahab, 1944)
- ›Ich bin kein Engel‹ **Mu** (Mohammad Abdelwahab, Nur al Hoda, 1946)
- ›Zeinab‹ **M** (Raqia Ibrahim, Yahya Shahin, 1952; Remake als Tonfilm)

Mohammad Khan, Regisseur, geboren 1942

Der Sohn eines Pakistani und einer Italienerin ist in Kairo und nach seinen eigenen Worten „völlig ägyptisch aufgewachsen“. Von 1961 bis 1962 studierte er in London an der Filmhochschule und arbeitete dann während drei Jahren in Beirut als Regieassistent. In London, wo er sich nochmals von 1966 bis 1976 aufhielt, veröffentlichte er ein Buch über den ägyptischen Film. Nach seiner Rückkehr machte er seinen ersten Spielfilm, der durch seine zahlreichen Aufnahmen der Straßen von Kairo auffiel. Seitdem hat Mohammad Khan fast alle seine Filme im natürlichen Dekor des ägyptischen Stadt- oder Landlebens gedreht. Er gehört zur 67er Generation, die versucht, realistische Spielfilme neuer Art über das Ägypten der Gegenwart zu drehen. Seine Thematik und Charaktere findet er in der banalen Alltäglichkeit.

Vollständige Filmographie:

- 1978 ›Shams' Treffer‹ **Th** (Nur ash-Sherif, Nora)
- 1979 ›Begierde‹ **PPs** (Mediha Kamil, Nur ash-Sherif)
- 1980 ›Die Rache‹ **STh** (Yussra, Mahmud Yassin)
- 1981 ›Ein Vogel auf dem Weg‹ **RSM** (Ahmad Zaki, Farid Shauqi, Fardos Abdelhamid)
- 1981 ›Rendezvous zum Nachtessen‹ **SM** (Suad Hosni, Ahmad Zaki)
- 1982 ›Eine halbe Million‹ **STh** (Yahya al Facharani, Mahmud Abdelaziz)
- 1983 ›Der Profi‹ **RPs** (Adel Imam, Fardos Abdelhamid)
- 1984 ›Vermißtenanzeige‹ **SK** (Yahya al Facharani, Farid Shauqi)
- 1985 ›Omars Reise‹ **STh** (Madiha Kamil, Mamduh Abdelalim)
- 1986 ›Yussef und Zeinab‹ **M** (für die Malediven gedreht)
 - ›Die Rückkehr eines Bürgers‹ **RPs** (Mervet Amin, Yahya al Facharani)
- 1987 ›Die Frau eines wichtigen Mannes‹ **Ps** (Ahmad Zaki, Mervet Amin)
- 1988 ›Träume von Hind und Camelia‹ **RPs** (Nagla Fathi, Aida Riad, Ahmad Zaki)
- 1990 ›Supermarkt‹ **SK** (Mamduh Abdelalim, Nagla Fathi, Adel Adham)
- 1991 ›Der Stadtritter‹ **STh** (Mahmud Hemeda, Lucy, Hosni Hassan)

Mohsin Nasr, Kameramann, geboren 1935

Als junger Mann arbeitete er als Kameramann-Assistent und machte dann als einer der ersten Studenten seine Ausbildung als Kameramann am 1959 gegründeten Kairoer Film Institut. Sein erster Film als Chefoperateur war ›Al Karnak‹. Nach einem weiteren Film von Ali Badrachan begann er mit Yussef Chahine zu arbeiten. Heute filmt er oft für Ra'fat al Mihi und Sherif Arafa.

Filmographie:

- ›Kairo 1930‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1966)

- ›Die zweite Frau‹ **SKL** (von Salah Abu Seif, 1967)
- ›Al Karnak‹ **PL** (von Ali Badrachan, 1976)
- ›Shafiq und Mitwalli‹ **SMu** (von Ali Badrachan, 1978)
- ›Alexandrien, warum?‹ **AuP** (von Yussef Chahine, 1978)
- ›Die Leute von oben‹ **SP** (von Ali Badrachan, 1981)
- ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Yussef Chahine, 1982)
- ›Adieu, Bonaparte‹ **H** (von Yussef Chahine, 1985)
- ›Der sechste Tag‹ **SMMu** (von Yussef Chahine, 1986)
- ›Die dritte Klasse‹ **PhPK** (von Sherif Arafa, 1988)
- ›Mischmasch‹ **PPhK** (von Ra'fat al Mihi, 1988)
- ›Spiel mit den Großen‹ **AP** (von Sherif Arafa, 1991)

Nadia Lotfi, Schauspielerin

Sie wurde in den sechziger Jahren als junge Schauspielerin zu einem der ägyptischen Stars. Ihr besonderes Aussehen und ihre außergewöhnliche Stimme gaben vielen Filmen das gewisse Etwas. Mehrmals hat sie jungen Regisseuren zu einem ersten Erfolg verholfen. In den achtziger Jahren gab sie das Spielen auf und widmet sich seither politischen, propalästinensischen Aktivitäten.

Filmographie:

- ›Saladin‹ **H** (von Yussef Chahine, 1963)
- ›Das Unmögliche‹ **PsS** (von Hussein Kamal, 1964)
- ›Die Mumie‹ **SH** (von Shadi Abdessalam, 1969)

Nadia Shukri, Schnittmeisterin

Sie war Mitglied der Anfang der achtziger Jahre von Mohammad Khan gegründeten Gruppe 'As-Sohba' (= Die Freundschaft). Sie hat sich insbesondere auf die Montage der Filme der ambitionierten Filmemacher der 67er Generation Mohammad Khan, Atif at-Taiyeb und Chairi Bishara spezialisiert.

Nagib ar-Rihani, Theater- und Filmschauspieler, Drehbuchautor, 1891–1949

Er arbeitete zunächst als Bankangestellter und gab sein Schauspieldebüt in Paris. Nach seiner Rückkehr 1914 erneuerte er in Kairo sowohl als Schauspieler als auch als Autor das Theater. Er adaptierte mit Geschick und Volkswitz Stücke von Molière und Pagnol. Bald schrieb er eigene Vaudevilles, die einen immensen Erfolg hatten. ›Hassan, Morqos und Cohen‹ zeigte auf so komische und charakteristische Weise die Eigenschaften der drei Religionsgemeinschaften Ägyptens, daß sich das Stück monatelang halten konnte. Noch erfolgreicher war ›Seine Exzellenz Kish Kish Bey‹ (1929), eine gelungene Farce auf den *Omda*, den Dorfgeschulzen, dem in Kairo allerlei Mißgeschick widerfährt. Die Verfilmung dieses Stücks war auch sein erster Film. Es folgten mehrere eigenständige sozialkritische Komödien, in denen er die Hauptrolle spielte und gemeinsam mit dem Autor und Dialektdichter Badia Chairi die Geschichte und/oder das Drehbuch und/oder die Dialoge schrieb. Wegen seiner feinen Komik wurde er häufig mit Charlie Chaplin verglichen. Noch nach seinem Tode wurden mehrere seiner Theaterstücke verfilmt. Er

bekam ein Staatsbegräbnis und nach ihm wurden eine Straße und ein Theater benannt.

Filmographie:

- ›Seine Exzellenz Kish Kish Bey‹ **PSK** (von Telio Chiarini, 1929)
- ›Yaqut Effendi‹ **PSK** (von Willy Rosier, 1933)
- ›Salama ist in Sicherheit‹ **PSK** (von Niazi Mustafa, 1937)
- ›Herr Omar‹ **PSK** (von Niazi Mustafa, 1941)
- ›Das Spiel der Frau‹ **SK** (von Wali Eddin Samah, mit Taheiya Karioka, 1946)
- ›Flirt junger Mädchen‹ **SK** (von Anwar Wagdi, mit Leila Murad, 1949)

Nagib Mahfuz, Schriftsteller und Drehbuchautor, geboren 1914

Der Nobelpreisträger für Literatur von 1988 wuchs in einer traditionellen mittelständischen Familie in der Kairoer Altstadt auf. Als junger, unbekannter Schriftsteller begann er ab 1947 als Drehbuchautor zunächst für Salah Abu Seif und später auch für andere Regisseure zu arbeiten und nahm so beträchtlichen Einfluß auf das ägyptische Filmschaffen. Seine Filmographie umfaßt über zwanzig Titel. Als er einen wichtigen Posten bei der Zensurbehörde bekam, gab Nagib Mahfuz seine Arbeit beim Film auf. Zahlreiche seiner Romane und Novellen wurden zu Filmvorlagen. Die Drehbücher hierzu hat er grundsätzlich nie selbst geschrieben.

Filmographie:

- ›Die Abenteuer von Antar und Abla‹ **B** (von Salah Abu Seif, 1947)
- ›Raiya und Sekina‹ **RTh** (von Salah Abu Seif, 1953)
- ›Jugend einer Frau‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1955)
- ›Das Gäßchen Mahabil‹ **R** (von Taufiq Saleh, 1955)
- ›Der Kerl‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1956)
- ›Jamila, die Algerierin‹ **V** (von Yussef Chahine, 1958)
- ›Zwischen Himmel und Erde‹ **SK** (von Salah Abu Seif, 1959)
- ›Saladin‹ **HL** (von Yussef Chahine, 1963)

Literaturvorlagen:

- ›Anfang und Ende‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1960)
- ›Kairo 1930‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1962)
- ›Der Dieb und die Hunde‹ **STh** (von Kamal ash-Sheich, 1962)
- ›Bein al Qasrein‹ **SM** (von Hassan al Imam, 1964)
- ›Qasr ash-Shauq‹ **SM** (von Hassan al Imam, 1967)
- ›Miramar‹ **P** (von Kamal ash-Sheich, 1969)
- ›As-Sukkereiya‹ **SM** (von Hassan al Imam, 1973)
- ›Die Schuldigen‹ **PM** (von Saïd Marzuq, 1975)
- ›In der Tiefe der Nacht‹ **MeML** (von Atif at-Taiyeb, 1990)

Niazi Mustafa, Regisseur, 1911–1986

Er machte als einer der ersten Ägypter seine Ausbildung in Deutschland. Nach seiner Rückkehr half er beim Aufbau des 'Studio Misr'. Zu seinen rund 150 Werken gehören fast ausschließlich kommerzielle Genres. Am Anfang seiner Karriere widmete er sich dem Musikfilm und der Komödie. In den vier-

ziger Jahren spezialisierte er sich mit der Schauspielerin Kuka auf den 'Beduinabenteuerfilm'. Später drehte er mit dem Schauspieler Farid Shauqi zahlreiche Action- und Polizeifilme. Der Regisseur wurde im Alter von fünfundsiebzig Jahren ermordet in seinem Appartement aufgefunden.

Filmographie:

- ›Salama ist in Sicherheit‹ **PSK** (Nagib ar-Rihani, Raqia Ibrahim, 1937)
- ›Herr Omar‹ **PSK** (Nagib ar-Rihani, Mimi Shikib, Zuzu Shikib, 1941)
- ›Rabeha‹ **B** (Kuka, Bedr Lama, 1943)
- ›Antar und Abla‹ **B** (Kuka, 1945)
- ›Quai Nr. 5‹ **Th** (Farid Shauqi, 1956)
- ›Skandal in Zamalek‹ **M** (Omar ash-Sherif, Berlanti Abdelhamid, 1959)

Nur ash-Sherif, Schauspieler und Produzent, geboren 1946

Er machte seine Ausbildung als Schauspieler am Kairoer Filminstitut. Danach arbeitete er zunächst beim Fernsehen und begann in den siebziger Jahren in den experimentellen Filmen von Saïd Marzuq mitzuwirken. Seitdem hat er in rund 130 Filmen gespielt. Er arbeitet sowohl für die kommerziellen als auch für die ambitionierten Regisseure und hatte in vielen großen Werken die Hauptrolle inne. Seit einigen Jahren betätigt er sich, gemeinsam mit seiner Frau, der Schauspielerin Bussy, als Produzent.

Filmographie:

- ›Meine Frau und der Hund‹ **Ps** (von Saïd Marzuq, 1970)
- ›Die Angst‹ **Ps** (von Saïd Marzuq, 1973)
- ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Youssef Chahine, 1982)
- ›Der Busfahrer‹ **RSP** (von Atif at-Taiyeb, 1982)
- ›In der Tiefe der Nacht‹ **MeML** (von Atif at-Taiyeb, 1990)
- ›Naji al Ali‹ **P** (von Atif at-Taiyeb, 1991)

Omar ash-Sherif, Schauspieler, geboren 1932

Michael Shalhub stammt aus einer wohlhabenden Händlerfamilie christlich-syrischer Herkunft und wuchs in Kairo auf. Der Regisseur Youssef Chahine bot dem Amateur 1954 eine Hauptrolle neben Faten Hamama in ›Kampf im Tal‹ an. Faten und Michael verliebten sich und, um heiraten zu können, bekehrte sich der junge Mann zum Islam und nahm den Namen Omar ash-Sherif an. Er wurde schnell zum Star und spielte sowohl in kommerziellen Filmen als auch bei den ambitionierten Filmemachern. Das Paar Omar ash-Sherif – Faten Hamama verkörperte für das ägyptische und arabische Publikum jahrelang das Traumpaar. Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre spielte Omar ash-Sherif in mehreren patriotischen Filmen die Hauptrolle. Die Kritik bezeichnet den 'Hassanein' in Salah Abu Seifs ›Anfang und Ende‹ als seine beste ägyptische Rolle. Nach 24 ägyptischen Produktionen wurde 1962 der Film ›Lawrence von Arabien‹ der Anfang seiner internationalen Karriere. Sie und Omar ash-Sherifs Scheidung von Faten Hamama bereiteten dem Mythos des Traumpaares ein Ende. Er spielte nun jahrelang in über dreißig internationalen historischen und Ausstattungsfilmern. Seit Ende

der achtziger Jahre hat er wieder in mehreren ägyptischen Produktionen gespielt.

Filmographie:

- ›Kampf im Tal‹ **SM** (von Yussef Chahine, 1954)
- ›Unsere schönen Tage‹ **Mu** (von Helmi Halim, 1955)
- ›Wir, die Studenten‹ **SM** (von Atif Selim, 1959)
- ›Liebesgerücht‹ **K** (von Fatín Abdelwahab, 1960)
- ›Anfang und Ende‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1960)
- ›Ein Mann in unserem Haus‹ **VL** (von Barakat, 1961)
- ›Ayub‹ **PTh** (von Hani Lashin, 1984)
- ›Der Marionettenspieler‹ **SPMu** (von Hani Lashin, 1990)
- ›Der Bürger Masri‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1991)

Ra'fat al Mihi, Regisseur und Drehbuchautor, geboren 1940

Er studierte Anglistik und schrieb Kurzgeschichten, bevor er eine Ausbildung als Drehbuchautor am Kairoer Filminstitut machte. Einen ersten Erfolg hatte er 1969 mit dem Drehbuch für den Film ›Sonnenuntergang und Morgendämmerung‹ von Kamal ash-Sheich. Für ihn und andere Regisseure schrieb er noch zahlreiche weitere Drehbücher, bevor er 1981 seinen ersten Film nach einem Theaterstück von Eugene O'Neill drehte. Seitdem hat er sieben Filme gemacht, die er immer selbst geschrieben und fast ausnahmslos selbst produziert hat. Ra'fat al Mihi hat sich auf die phantastisch-politische Komödie spezialisiert.

Vollständige Filmographie:

- ›Augen, die nicht schlafen‹ **SP** (Ahmad Zaki, 1981)
- ›Der Advokat‹ **PSK** (Adel Imam, Yussra, 1984)
- ›Eine letzte Geschichte für die Liebe‹ **Me** (Yahya al Facharani, Maali Zaiyed, 1986)
- ›Meine Herren Männer‹ **SK** (Maali Zaiyed, Mahmud Abdelaziz, 1987)
- ›Mischmasch‹ **PPhK** (Maali Zaiyed, Mahmud Abdelaziz, 1988)
- ›Meine Damen, meine Fräulein‹ **SPhK** (Maali Zaiyed, Mahmud Abdelaziz, 1990)

Ramsis Marzuq, Photograph und Kameramann, geboren 1940

Er begann seine Ausbildung als Photograph an der Kairoer Kunstgewerbeschule. Danach schloß er als Kameramann am Kairoer Filminstitut ab und reiste zur weiteren Ausbildung nach Frankreich. Seine schwarzweißen Aktphotographien konnte er erfolgreich in Paris ausstellen. Zurück in Ägypten begann er als Kameramann vor allem für die kommerziellen Filmemacher zu arbeiten. Im Winter 1990 beschloß er Regisseur zu werden und begann seinen ersten Film zu drehen: ›Der Clown‹.

Filmographie:

- ›Besucher im Morgengrauen‹ **PTh** (von Mamduh Shukri, 1972)
- ›Sommerdiebstähle‹ **RPs** (von Yussri Nassrallah, 1988)
- ›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹ **AuMuH** (von Yussef Chahine, 1990)

Rashida Abdessalam, Schnittmeisterin

Sie begann aus Liebe zum Kino ab 1952 als Cutterin-Assistentin zu arbeiten. Ab 1958 montierte sie selbständig. Yussef Chahine gilt als ihr eigentlicher Entdecker und ließ seit »In deinen Händen« (1960) alle seine Filme von ihr schneiden. Sie hat auch für Salah Abu Seif, Hussein Kamal, Hassan al Imam und Atif Selim gearbeitet.

Saïd Marzuq, Regisseur, geboren 1940

Er machte seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut. In seinen Frühwerken verband er seine eigenwillige Themenwahl mit einer extravaganten Kameraführung. Mit ihr gelang es ihm, visuell die verborgenen tiefen Schichten der ägyptischen Seele aufzudecken. Nachdem sein Film »Die Schuldigen« 1976 verboten wurde, zog sich Saïd Marzuq enttäuscht zehn Jahre lang vom Filmgeschäft zurück und arbeitete für das Fernsehen. Nach seinem Comeback drehte er zwei Filme, denen zwei wahre Vorfälle zugrunde liegen: ein Verbrechen aus Blutrache und die Vergewaltigung eines jungen Mädchens in Gegenwart ihres Verlobten durch mehrere junge Männer.

Filmographie:

- 1970 »Meine Frau und der Hund« **Ps** (Mahmud Mursi, Suad Hosni)
- 1973 »Die Angst« **Ps** (Suad Hosni, Nur ash-Sherif)
- 1974 »Ich will eine Lösung« **SM** (Faten Hamama, Rushdi Abaza)
- 1975 »Die Schuldigen« **PML** (Eimad Hamdi, Taufiq ad-Deqn)
- 1985 »Rette, was zu retten ist!« **SPPs**
- 1988 »Die Tage des Terrors« **SM** (Mervet Amin, Mahmud Yassin)
- 1989 »Die Vergewaltiger« **SM** (Leila Eloui)

Saïd Shimi, Kameramann, geboren 1943

Nach seiner Ausbildung am Kairoer Filminstitut als Kameramann schloß er sich in den frühen achtziger Jahren der von Mohammad Khan gegründeten Gruppe »Die Freundschaft« an. Wegen seiner ruhigen Schulterkamera wurde er rasch ein von den jüngeren Filmemachern gesuchter Kameramann, da diese mehr auf der Straße als im Studio filmen.

Filmographie:

- »Ein Vogel auf dem Weg« **RSM** (von Mohammad Khan, 1981)
- »Der Busfahrer« **RSP** (von Atif at-Taiyeb, 1982)
- »Liebe auf dem Pyramidenplateau« **SM** (von Atif at-Taiyeb, 1983)
- »Der Profi« **RPs** (von Mohammad Khan, 1983)

Salah Abu Seif, Regisseur, geboren 1915

Er wuchs in einem der ärmsten Viertel Kairo, *Bulaq*, bei seiner Mutter auf und begann sich bereits als Kind für den Film zu interessieren. Nach seinem Studium der Wirtschaftswissenschaften arbeitete er als Buchhalter in einer Spinnerei im Delta. Er lernte zufällig den Regisseur Niazi Mustafa kennen, der ihm aufgrund seiner Kenntnisse und seines Enthusiasmus für den Film eine Stelle beim »Studio Misr« vermittelte. Dort arbeitete er zunächst als Assi-

stent in der Montageabteilung. Er assistierte Kamal Selim 1939 bei den Dreharbeiten für »Der Wille« und reiste danach als Stipendiat des 'Studio Misr' nach Paris, kehrte jedoch nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nach Ägypten zurück. Nach zwei kleinen Dokumentarfilmen drehte er seinen ersten Spielfilm. Mit seinem dritten Film »Die Abenteuer von Antar und Abla« begann die langjährige Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller/Drehbuchautor Nagib Mahfuz. Mit seinen zahlreichen gesellschaftskritischen Filmen galt Salah Abu Seif bald als der Hauptvertreter des ägyptischen Realismus. Sein rund 45 Spielfilme umfassendes Werk enthält aber auch andere Genres: die Komödie, den historischen Film und das Melodrama. Von 1963 bis 1965 leitete er die 'Allgemeine Ägyptische Filmorganisation' und lehrt heute am Kairoer Filminstitut.

Vollständige Filmographie:

1945 »Immer in meinem Herzen« **M** (Eimad Hamdi, Aqila Ratib)

1946 »Der Rächer« **SM** (Nur al Hoda, Daulet Abiad)

1947 »Die Abenteuer von Antar und Abla« **B** (Kuka, Sarag Munir)

1948 »Die Straße der Clowns« **K** (Camelia, Hassan Faiyek)

1949 »Der Falke« **B** (Samia Gamal, Farid Shauqi)

1950 »Liebe ist Leiden« **K** (Mohammad Amin, Hoda Shamseddin)

1952 »Dein Tag wird kommen« **SM** (Faten Hamama, Mahmud al Meligi)

1952 »Meister Hassan« **R** (Farid Shauqi, Hoda Sultan)

1953 »Raiya und Sekina« **RTh** (Anwar Wagdi, Nigma Ibrahim)

1954 »Das Ungeheuer« **SM** (Mahmud al Meligi, Anwar Wagdi, Samia Gamal)

1955 »Jugend einer Frau« **SM** (Taheiya Karioka, Shukri Serhan)

1956 »Der Kerl« **R** (Farid Shauqi, Zaki Rostom, Taheiya Karioka)

1957 »Das leere Kissen« **MuL** (Abdehalim Hafez)

- ›Ich schlafe nicht« **PSML** (Faten Hamama, Eimad Hamdi)
- ›Ein Krimineller auf Urlaub« **SM** (Sabah, Eimad Hamdi)
- ›Sackgasse« **SML** (Faten Hamama, Ahmad Mazhar)

1958 »Das ist Liebe« **ML** (Lubna Abdelaziz)

- ›Ich bin frei« **SML** (Lubna Abdelaziz, Shukri Serhan)

1959 »Zwischen Himmel und Erde« **SK** (Hind Rostom, Abdessalam an-Nabulsi)

1960 »Liebesglut« **ML** (Shadia, Omar ash-Sherif, Ahmad Mazhar)

1960 »Die Mädchen und der Sommer« **KL** (Samira Ahmad)

- ›Anfang und Ende« **RL** (Omar ash-Sherif, Farid Shauqi, Sana Gamil)

1961 »Lösche nicht die Sonne aus« **ML** (Faten Hamama, Eimad Hamdi, Nadia Lotfi, Ahmad Ramzi)

1962 »Ein Brief einer Unbekannten« **Mu** (Farid al Atrash)

- ›Keine Zeit für die Liebe« **V** (Faten Hamama, Rushdi Abaza)

1966 »Kairo 1930« **RL** (Suad Hosni, Hamdi Ahmad)

1967 »Die zweite Frau« **SKL** (Suad Hosni, Salah Mansur, Sana Gamil)

1968 »Der Prozeß 68« **P** (Mervet Amin, Salah Mansur)

- ›Drei Frauen« **ML** (Hoda Sultan)

1969 »Ein Hauch von Leid« **M** (Suad Hosni, Yahya Shahin)

1970 »Anbruch des Islam« **H** (Mahmud Mursi)

- 1974 ›Das Bad Malatili‹ **RL** (Shams al Barudi)
- 1975 ›Der Lügner‹ **M** (Mervet Amin, Mahmud Yassin)
- 1976 ›Erste Klasse Liebe‹ **K** (Nagla Fathi, Mahmud Yassin)
›Und sie fiel in ein Meer von Honig‹ **M** (Nabila Ebeid)
- 1977 ›Der Wasserträger ist tot‹ **MeL** (Ezzat al Aleili, Farid Shauqi)
- 1978 ›Der Verbrecher‹ **P** (Shams al Barudi, Amina Rizq)
- 1981 ›Die Schlacht von Qadiseiya‹ **H** (Suad Hosni, Ezzat al Aleili)
- 1986 ›Der Anfang‹ **PK** (Ahmad Zaki, Yussra)
- 1991 ›Der Bürger Masri‹ **RL** (Omar ash-Sherif, Ezzat al Aleili)

Salah Mansur, Schauspieler, 1923–1979

Der Autodidakt hatte bis zu seinem Tode einen Posten beim Erziehungsministerium inne. Er arbeitete beim Film, beim Theater, Radio und Fernsehen und hat für seine Leistungen zahlreiche Preise erhalten. Wie Mahmud al Meligi hatte er nur selten Gelegenheit, sein ungewöhnliches Talent zu beweisen.

Filmographie:

- ›Anfang und Ende‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1960)
- ›Das Unmögliche‹ **PsS** (von Hussein Kamal, 1965)
- ›Die zweite Frau‹ **SKL** (von Salah Abu Seif, 1967)
- ›Der Spatz‹ **P** (von Youssef Chahine, 1972)

Salah Mirai, Requisiteur, geboren 1942

Er arbeitete zunächst als Requisiteur-Assistent bei den Filmen ›Pharaon‹ von J. Kawalerowicz (1961) und ›Überlebenskampf‹ von Roberto Rossellini (1967). Später stattete er als Chefrequisiteur zahlreiche ambitionierte, aber auch kommerzielle ägyptische Filme aus.

Filmographie:

- ›Die Aufständischen‹ **PS** (von Taufiq Saleh, 1966)
- ›Die Mumie‹ **SH** (von Shadi Abdessalam, 1969)
- ›Der redegewandte Bauer‹ **HKf** (von Shadi Abdessalam, 1970)
- ›Die Schatten am anderen Ufer‹ **SM** (von Ghalib Shaath, 1971)
- ›Gesang über der Passage‹ **V** (von Ali Abelchaleq, 1971)
- ›Echnaton‹ (Projekt für einen historischen Film von Shadi Abdessalam, 1976)

Shadi Abdessalam, Regisseur und Requisiteur, 1930–1986

Er machte seine Ausbildung als Architekt an der Kairoer Hochschule für bildende Künste und studierte ein Jahr lang Dramaturgie in London. Nach seiner Rückkehr wandte er sich dem Film zu und arbeitete zwischen 1957 und 1959 als Regieassistent. Er war Requisiteur-Assistent für den Film ›Kleopatra‹ von J. L. Mankiewicz, ›Pharaon‹ (1961) von J. Kawalerowicz und ›Saladin‹ (1963) von Youssef Chahine. Er galt bald als unerlässlicher Requisiteur und Kostümbildner für historische Filme. Nach seiner Mitarbeit bei Roberto Rossellinis Film ›Überlebenskampf‹ (1967) konnte er endlich ein eigenes Projekt verwirklichen. ›Die Mumie‹ blieb Shadi Abdessalams einziger abendfüllender Spielfilm. Seine Ruhe und Intensität, die sorgfältige Ausstattung und die The-

matik machten ihn zu einem Kultfilm. »Die Mumie« wurde in Ägypten erst 1975 uraufgeführt. Wegen finanzieller Probleme und Streitigkeiten mit der 'Allgemeinen Ägyptischen Filmorganisation' drehte der Regisseur danach nur noch vier Kurzfilme. Sein Projekt »Echnaton«, das der Regisseur detailliert vorbereitet hatte, konnte er nicht mehr verwirklichen. Shadi Abdessalam starb 1986 an Krebs.

Vollständige Filmographie:

- 1969 »Die Mumie« **SH** (Nadia Lotfi, Ahmad Mirai)
- 1970 »Der redegewandte Bauer« **Kf**
- 1973 »Horizonte« **Kf**
- 1974 »Die Armeen der Sonne« **Kf**
- 1976 »Echnaton« (Projekt für einen historischen Spielfilm)
- 1977 »Die Zitadelle« **Kf**

Shadia, Schauspielerin und Sängerin, geboren 1934

Fatma Ahmad Kamil Shaker stammt aus einer mittelständischen Familie. Ihre Stimme wurde vom Regisseur Ahmad Badrachan entdeckt, der ihr 1948 eine Rolle im Musikfilm »Der Verstand ist auf Urlaub« anbot. Wie Leila Murad legte sie Wert darauf, nicht einfach eine singende Alibischauspielerin zu sein. In den fünfziger und sechziger Jahren verkörperte sie das neue, emanzipierte Frauenbild. Bis 1986 spielte sie in rund 85 Filmen. Nach einer Pilgerfahrt nach Mekka verschleierte sie sich und gab das Spielen ganz auf.

Filmographie:

- »Ich habe deine Liebe verabschiedet« **Mu** (Von Youssef Chahine, 1956)
- »Der Dieb und die Hunde« **SthL** (von Kamal ash-Sheich, 1962)
- »Miramar« **PL** (von Kamal ash-Sheich, 1969)
- »Ein bißchen Angst« **PMuL** (von Hussein Kamal, 1969)

Sherif Arafa, Regisseur, geboren 1960

Er schloß 1983 seine Ausbildung als Regisseur am Kairoer Filminstitut ab. Seinen ersten Film drehte er 1987 und fiel mit ihm durch die Einbeziehung einer marginalen Gruppe, nämlich Zwergen, auf. Auch seine weiteren drei Filme befassen sich mit Randgruppen, deren Probleme er auf komisch-phantasievolle und teilweise politische Weise darzustellen versucht. Heute widmet er sich dem Actionfilm.

Vollständige Filmographie:

- 1987 »Die Zwerge kommen« **Ph** (Yahya al Facharani, Leila Eloui)
- 1988 »Die dritte Klasse« **PhPK** (Ahmad Zaki, Suad Hosni)
- 1990 »Hör, pssst!« **PhK** (Mamduh Abdelalim, Leila Eloui)
- 1991 »Oh Pudding, oh« **SK** (Leila Eloui, Hisham Selim)
- 1991 »Spiel mit den Großen« **AP** (Adel Imam, Mahmud al Gindi)

Shukry Serhan, Schauspieler, geboren 1925

Er begann seine Schauspielkarriere in den frühen fünfziger Jahren. Er hat bei allen ambitionierten Regisseuren gearbeitet und in zahlreichen sozialkriti-

schen und politischen Filmen die Hauptrolle gespielt. Seine nüchterne, ernste Darstellung hat immer etwas Nobles und Würdevolles.

Filmographie:

- ›Das Gäßchen Mahabil‹ **R** (von Taufiq Saleh, 1955)
- ›Jugend einer Frau‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1955)
- ›Der Postmeister‹ **RL** (von Hussein Kamal, 1967)
- ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ **PMu** (von Youssef Chahine, 1976)

Suad Hosni, Schauspielerin, geboren 1943

Sie gab ihr Schauspieldebüt mit fünfzehn Jahren in ›Hassan und Naïma‹ von Henry Barakat. In den sechziger Jahren profilierte sie sich als die vielseitigste und begabteste Schauspielerin Ägyptens und arbeitete mit allen ambitionierten Filmemachern. Sie hat sich auf keine Rolle fixieren lassen und scheut sich nicht, auch die Schattenseiten des Lebens und des Menschen darzustellen. In den siebziger Jahren spielte sie in fast allen Filmen ihres damaligen Mannes, dem Regisseur Ali Badrachan, die Hauptrolle. Sie hat sich auch mehrmals als Tänzerin und Sängerin qualifiziert. Mit ihrem Auftritt im Musical ›Halt Ausschau nach Zuzu‹ wurde sie zum Publikumsstar.

Filmographie:

- ›Kairo 1930‹ **RL** (von Salah Abu Seif, 1966)
- ›Die zweite Frau‹ **SKL** (von Salah Abu Seif, 1967)
- ›Sonnenuntergang und Morgendämmerung‹ **SV** (von Kamal ash-Sheich, 1970)
- ›Die Wahl‹ **SM** (von Youssef Chahine, 1970)
- ›Halt Ausschau nach Zuzu‹ **Mu** (von Hassan al Imam, 1972)
- ›Al Karnak‹ **PL** (von Ali Badrachan, 1976)
- ›Shafiq und Mitwalli‹ **Mu** (von Ali Badrachan, 1978)
- ›Der Hirte und die Frauen‹ **SM** (von Ali Badrachan, 1991)

Taheiya Karioka, Tänzerin und Schauspielerin, geboren 1915

Sie startete ihre Karriere im 'Cabaret Doll's' der Tänzerin Bedia Massabne. Sie begann bald ihren eigenen Stil zu kreieren und wurde neben Samia Gamal und Naïma Akif zur berühmtesten Tänzerin der vierziger Jahre. Bald wurde sie vom Film entdeckt. Unter Salah Abu Seif spielte sie in den fünfziger Jahren mehrmals anspruchsvolle Hauptrollen in seinen realistischen Filmen. In den frühen sechziger Jahren gab sie das Tanzen auf und widmet sich seitdem ihrer Schauspielkarriere.

Filmographie:

- ›Das Spiel der Frau‹ **SK** (von Wali Eddin Samah, mit Nagib ar-Rihani, 1946)
- ›Jugend einer Frau‹ **SM** (von Salah Abu Seif, 1956)
- ›Der Kerl‹ **R** (von Salah Abu Seif, 1956)
- ›Wir, die Studenten‹ **SM** (von Atif Selim, 1959)
- ›Die Brautmutter‹ **K** (von Atif Selim, 1963)
- ›Halt Ausschau nach Zuzu‹ **Mu** (von Hassan al Imam, 1972)
- ›Besucher im Morgengrauen‹ **PTh** (von Mamduh Shukri, 1975)

- ›Al Karnak‹ **P** (von Ali Badrachan, 1976)
- ›Adieu Bonaparte‹ **H** (von Yussef Chahine, 1985)
- ›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹ **AuMuH** (von Yussef Chahine, 1990)

Tareq at-Telmessani, Kameramann, geboren 1950

Er studierte zunächst Sprachen am 'Alson-Institut'. Als erster Ägypter machte er dann seine Ausbildung als Kameramann im Ausland, und zwar in Moskau. Er schloß 1981 ab und kehrte nach Ägypten zurück. Als erste selbständige Arbeit filmte er ›Vermißtenanzeige‹ von Mohammad Khan. Er ist heute ein gesuchter Chefoperator vor allem der jüngeren Filmemacher.

Filmographie:

- ›Vermißtenanzeige‹ **SK** (von Mohammad Khan, 1984)
- ›Halsband, Armband‹ **RL** (von Chairi Bishara, 1986)
- ›Die Zwerge kommen‹ **Ph** (von Sherif Arafa, 1987)
- ›Ein bitterer Tag, ein süßer Tag‹ **R** (von Chairi Bishara, 1988)

Taufiq Saleh, Regisseur und Drehbuchautor, geboren 1926

Er stammt aus einer mittelständischen Familie, wuchs in Alexandrien auf und besuchte das Victoria College. Nach seinem Anglistikstudium reiste er nach Paris, wo er die schönen Künste und das Kino entdeckte. Nach seiner Rückkehr in Ägypten tat er sich mit Nagib Mahfuz zusammen, und sie schrieben gemeinsam das Drehbuch für ›Das Gäßchen Mahabil‹. Später produzierte die 'Allgemeine Ägyptische Filmorganisation' mehrere von Taufiq Salehs Filmen. Doch auch bei ihr, ebenso wie bei den privaten Produzenten, stießen seine politisch engagierten Drehbücher häufig auf Widerstand. Trotzdem hat er sich nicht auf das kommerzielle Kino eingelassen. Wegen finanzieller Probleme und aus Resignation verließ der Regisseur 1969 Ägypten und drehte in Syrien einen Spielfilm über das Palästinenserproblem, ›Die Betrogenen‹. Von 1973 bis 1984 lehrte er an der Filmhochschule von Bagdad, wo er auch mehrere Dokumentarfilme und einen Propagandafilm über den Werdegang Saddams Husseins machte. Heute lehrt er am Kairoer Filminstitut. Taufiq Saleh ist trotz seiner bescheidenen Filmographie einer der bekanntesten ägyptischen Regisseure. Zu seinem Ruhm haben seine Verbundenheit mit dem ägyptischen Volk und sein eigenwilliger Naturalismus beigetragen.

Vollständige Filmographie:

- 1955 ›Das Gäßchen Mahabil‹ **R** (Shukri Serhan)
- 1961 ›Kampf der Helden‹ **SM** (Shukri Serhan)
- 1966 ›Die Aufständischen‹ **PL** (Shukri Serhan, Taufiq ad-Deqn)
- 1967 ›Herr Bolti‹ **SPM** (Taufiq ad-Deqn, Ezzat al Aleili, Suheir al Murshedi)
- 1968 ›Tagebuch eines Staatsanwalts auf dem Land‹ **RL** (Taufiq ad-Deqn)
- 1972 ›Die Betrogenen‹ **PL** (in Syrien gedreht)
- 1980 ›Die langen Tage‹ **Pr** (im Irak gedreht)

Togo Mizrahi, Regisseur und Produzent, 1901–1986

Er war italienischer Herkunft und wuchs in Alexandrien auf. Nach seinem Studienabschluß in Frankreich drehte er 1929 seinen ersten Film. Danach baute er ein Studio und betätigte sich für seine eigenen Filme als Drehbuchautor, Regisseur, Schauspieler und Produzent. Zwischen 1930 und 1948 drehte er rund dreißig Filme, wobei er fast ausnahmslos Hollywood imitierte. In den dreißiger Jahren führte er die junge Sängerin Leila Murad ein, mit der er eine ganze Serie Filme unter ihrem Namen drehte (»Leila, das Mädchen vom Land«, »Leila, das Schulmädchen« usw.). Ende der vierziger Jahre kehrte er heim nach Italien.

Filmographie:

- ›Cocain‹ **SM** (Togo Mizrahi, Fatma Hassan Shauqi, 1929)
- ›Tausendundeine Nacht‹ **Mä** (Ali al Kassar, Aqila Ratib, 1940)
- ›Ali Baba und die vierzig Räuber‹ **Mä** (Ali al Kassar, Leila Fauzi, 1941)
- ›Leila, die Kameliendame‹ **MuL** (Leila Murad, Anwar Wagdi, nach Alexandre Dumas, 1942)
- ›Sallama‹ **Mu** (Um Kulthum, 1945)

Um Kulthum, Sängerin, 1898–1975

Sie wuchs in einem Dorf im Delta auf und besuchte die Koranschule. Ihr Vater, der an Hochzeiten und anderen Festen religiöse Lieder sang, nahm sie bereits als kleines Mädchen zum Mitsingen mit. Bald war sie im ganzen Delta bekannt. In Kairo nahm sich der Komponist Scheich Abul Ela Mohammad ihrer an. In wenigen Jahren hatte sie die berühmten Sängerinnen der damaligen Zeit ausgestochen. In über sechzig Jahren Karriere sang sie rund fünfhundert Lieder, in denen sie trotz zahlreicher Änderungen und Erneuerungen immer den klassischen Stil beibehielt. Für die Araber gilt sie als „Stern des Orients“ und „die Königin des Herzens“ und die größte arabische Sängerin aller Zeiten. Noch einen Monat vor ihrem Tode nahm sie ihr letztes Lied auf, das sie wie immer 'live' in ihren monatlichen Konzerten vortragen wollte. Zwischen 1936 und 1947 beteiligte sie sich aktiv an einem der beliebtesten Genres, dem Musikfilm. Sie spielte und sang in insgesamt sechs Filmen, in denen sie immer auf die Seriosität ihrer Rolle bedacht war und die alle einen gewissen patriotischen Unterton haben. Anders als die meisten ägyptischen Musikfilme zeichnen sie sich weniger durch aufregende Liebesgeschichten, Komik und Shows aus, als vielmehr durch die Lieder, die Musik und die Stimme Um Kulthums.

Vollständige Filmographie:

- 1936 ›Wedad‹ **Mu** (von Fritz Kramp)
- 1937 ›Lied der Hoffnung‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan)
- 1940 ›Dananir‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan)
- 1942 ›Aïda‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan)
- 1945 ›Sallama‹ **Mu** (von Togo Mizrahi)
- 1947 ›Fatma‹ **Mu** (von Ahmad Badrachan)

Yahya al Facharani, Schauspieler, geboren 1945

Er studierte Medizin und arbeitete vier Jahre als Arzt. Er begann 1973 als Schauspieler am Theater. Danach spielte er in mehreren Fernsehserien. Seinen ersten Kinofilm machte er 1977. In *›Vermißtenanzeige‹* von Mohammad Khan spielte er zum ersten Mal die Hauptrolle. Sein differenziertes Spiel machte ihn schnell bekannt.

Filmographie:

- ›Liebe in der Zelle‹ **ThM** (von Mohammad Fadel, 1983)
- ›Vermißtenanzeige‹ **SK** (von Mohammad Khan, 1984)
- ›Die Rückkehr eines Bürgers‹ **RPs** (von Mohammad Khan, 1986)
- ›Eine letzte Geschichte für die Liebe‹ **Me** (von Ra'fat al Mihi, 1986)
- ›Die Zwerge kommen‹ **Ph** (Sherif Arafa, 1987)

Yussef Chahine, Regisseur und Drehbuchautor, geboren 1926

Er stammt aus einer katholischen Familie libanesischer Herkunft und wuchs in Alexandrien auf. Hier besuchte er das Victoria College. Er erhielt ein zweijähriges Stipendium am 'Pasadena Playhouse' in Kalifornien. Zurück in Ägypten ermöglichte ihm der Kameramann Alvise Orfanelli 1950 die Produktion seines ersten Spielfilms, *›Papa Amin‹*. Danach drehte er pro Jahr mindestens einen Film, wobei sich anfangs sozialkritische Melodramen regelmäßig mit Komödien und Musikfilmen abwechselten. Nach dem Mißerfolg seines Psychothrillers *›Hauptbahnhof‹*, der erst Jahre später Beachtung fand, hatte er seine „schwarze Phase“, während der er sich ganz dem kommerziellen Film widmete. Seine eigentliche Karriere als ambitionierter Filmemacher begann 1967 mit dem Film *›Die Erde‹*, mit dem er auch den großen Durchbruch im Ausland hatte. Dieser Film bot zum ersten Mal der ägyptischen Landbevölkerung die Möglichkeit, sich mit Filmschauspielern zu identifizieren. Danach widmete sich Yussef Chahine dem politischen Film und in letzter Zeit seiner Autobiographie. In seinem jüngsten Film, wie auch in *›Hauptbahnhof‹*, hat er sein großes schauspielerisches Talent bewiesen. Er erhielt 1970 in Karthago den 'Tanit d'or' für sein Gesamtwerk und 1979 in Berlin den 'Silbernen Bären' für *›Alexandrien, warum?‹*. In Ägypten ist Yussef Chahine umstritten, und die konservative Kinolobby ist bis heute nicht bereit, sein außergewöhnliches Werk anzuerkennen. So erschien sein Name zum ersten Mal überhaupt erst beim '13. Internationalen Filmfestival von Kairo' (1989); im neuen 'Cinéma Tahrir' wurde der 1970 fertiggestellte und seither verbotene Film *›Die Leute und der Nil‹* gezeigt. Auch das ägyptische Fernsehen zeigt nur selten und wenn, dann die älteren, leichteren Werke des Regisseurs. Im Ausland und insbesondere in Frankreich gilt Yussef Chahine als der bemerkenswerteste ägyptische und arabische Cineast.

Vollständige Filmographie:

- 1950 *›Papa Amin‹* **Ph** (Faten Hamama, Hussein Riad)
- 1951 *›Sohn des Nils‹* **SM** (Faten Hamama, Shukri Serhan)
- 1952 *›Der große Harlekin‹* **KMu** (Yussef Wahbi, Faten Hamama)
- ›Die Dame des Zuges‹* **Mu** (Leila Murad, Eimad Hamdi)

1953 ›Frauen ohne Männer‹ **SM** (Mary Queeny, Eimad Hamdi)

1954 ›Kampf im Tal‹ **SM** (Faten Hamama, Omar ash-Sherif)
›Dämon der Wüste‹ **B** (Omar ash-Sherif, Mariam Fachreddin)

1956 ›Kampf im Hafen‹ **SM** (Faten Hamama, Omar ash-Sherif, Ahmad Ramzi)
›Ich habe deine Liebe verabschiedet‹ **Mu** (Farid al Atrash, Shadia)

1957 ›Du bist mein Liebling‹ **Mu** (Farid al Atrash, Shadia)

1958 ›Hauptbahnhof‹ **PsTh** (Yussef Chahine, Farid Shauqi, Hind Rostom)
›Jamila, die Algerierin‹ **V** (Magda, Ahmad Mazhar)

1959 ›Ewige Liebe‹ **M** (Nadia Lotfi, Mahmud al Meligi)

1960 ›In deinen Händen‹ **K** (Magda, Shukri Serhan)
›Ruf der Liebenden‹ **M** (Shukri Serhan, Taufiq ad-Deqn)

1961 ›Ein Mann in meinem Leben‹ **M** (Shukri Serhan, Samira Ahmad)

1963 ›Saladin‹ **H** (Ahmad Mazhar, Nadia Lotfi, Salah Zulfaqqar)

1964 ›Morgendämmerung eines neuen Tages‹ **M** (Sana Gamil, Yussef Chahine, Seif Eddin)

1965 ›Der Ringeverkäufer‹ **Mu** (Fairuz, Nasri Shamseddin), Libanon

1967 ›Goldsand‹ **M** (Faten Hamama und ein intern. Filmteam), Libanon
›Das Mayrunfest‹ **Kf** (Kurzfilm über die Herstellung des koptischen heiligen Öls)

1968–1970 ›Die Leute und der Nil‹ **SPM** (Salah Zulfaqqar, Madiha Selim und mehrere russische Schauspieler), Ägypten/Sowjetunion

1968 ›Die Erde‹ **RL** (Mahmud al Meligi, Ezzat al Aleili, Hamdi Ahmad, Nagua Ibrahim)

1970 ›Die Wahl‹ **SM** (Suad Hosni, Ezzat al Aleili, Hoda Sultan)

1972 ›Die Leute und der Nil‹, Zweitfassung, **Kf** (Suad Hosni, Mahmud al Meligi)
›Der Spatz‹ **P** (Mahmud al Meligi, Habiba, Mohsina Taufiq, Salah Mansur, Salah Qabil, Seifeddin)
›Salwa‹, **Kf** (für die UNICEF)

1976 ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes‹ **PMu** (Mahmud al Meligi, Shukri Serhan, Hoda Sultan, Raga Hussein, Suheir al Murshedi, Hisham Selim und die libanesische Sängerin Magda ar-Rumi)

1978 ›Alexandrien, warum?‹ **AuP** (Mohsin Mohieddin, Nagla Fathi, Mahmud al Meligi, Mohsina Taufiq, Farid Shauqi, Ahmad Zaki, Yussef Wahbi und der Engländer Gerry Sundquist)

1982 ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (Nur ash-Sherif, Yussra, Mahmud al Meligi, Suheir al Babli, Raga Hussein)

1985 ›Adieu Bonaparte‹ **H** (die Franzosen Michel Piccoli und Patrice Chéreau, Mohsin Mohieddin, Taheiya Karioka)

1986 ›Der sechste Tag‹ **SMMu** (Mohsin Mohieddin, Dalida, Hamdi Ahmad, Mohammad Munir)

1990 ›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹ **AuMuH** (Yussef Chahine, Yussra, Amr Abdelgelil)

1991 ›Le Caire‹, **Kf** (für das französische Fernsehen)

Yussef Francis, Drehbuchautor, Zeichner und Regisseur, geboren 1934

Er hat an der Kairoer Kunsthochschule studiert und arbeitet für die Tageszeitung *›Al Ahram‹* häufig als Illustrator. Er hat Drehbücher für Hussein Kamal, Henry Barakat und andere Regisseure geschrieben. Neben einigen Kurzfilmen hat er mehrere Spielfilme gedreht. Er leitet das ägyptische Kulturzentrum in Paris.

Filmographie (Drehbücher):

- ›Das Unmögliche‹ **PsS** (von Hussein Kamal, 1965)
- ›Mein Vater auf dem Baum‹ **Mu** (von Hussein Kamal, 1969)
- ›Der feine Faden‹ **SM** (von Barakat, 1971)

Filmographie (Spielfilme):

- ›Der Süchtige‹ **D** (Ahmad Zaki, Nagua Ibrahim, 1983)
- ›Ein Spatz aus dem Orient‹ **SML** (Nur ash-Sherif, Taufiq al Hakim, 1986)

Yussef Wahbi, Schauspieler und Regisseur, 1898–1982

Er stammte aus einer großbürgerlichen Familie türkischer Herkunft. Gegen den Willen seiner Eltern lernte er die Schauspielkunst in Italien. Nach dem Ersten Weltkrieg und nach dem Tod seines Vaters kehrte er nach Ägypten zurück und finanzierte mit seiner Erbschaft die Gründung der Theatertruppe 'Ramsis', für die er französische und andere europäische Tragödien adaptierte und etwa sechzig Stücke schrieb. Er war gleichzeitig Schauspieler und Manager der Truppe. Sein Jugendfreund, der Regisseur Mohammad Karim, konnte ihn für den Film interessieren. Mit dem Beginn der Entwicklung der ägyptischen Filmindustrie gründete Yussef Wahbi ein Studio und drehte etwa dreißig Filme, die eher verfilmtes Theater als innovatives Kino waren. Er führte die Regie und spielte oft gleichzeitig die Hauptrolle. In *›Gauhara‹* lancierte er die libanesische Sängerin Nur al Hoda. Sein erfolgreichster Film wurde *›Leidenschaft und Rache‹* mit der noch während der Dreharbeiten tödlich verunglückten Sängerin Asmahan. Yussef Wahbi spielte auch in Filmen anderer Regisseure und beeindruckte vor allem in *›Miramar‹* von Kamal ash-Sheich und *›Alexandrien, warum?‹* von Yussef Chahine.

Filmographie (Regie):

- ›Gauhara‹ **Mu** (Yussef Wahbi, Nur al Hoda, 1943)
- ›Leidenschaft und Rache‹ **Mu** (Asmahan, Anwar Wagdi, 1944)
- ›Der Beichtstuhl‹ **M** (Yussef Wahbi, 1949)
- ›Bayyumi Effendi‹ **M** (Yussef Wahbi, Mimi Shikib, 1949)

Yussra (Yussra Nessim), Schauspielerin, geboren 1955

Sie fing ohne Schauspielausbildung mit kleinen Rollen beim Fernsehen an. In *›Ein Lächeln genügt‹* von Mohammad Bassiuni hatte sie 1978 einen ersten großen Erfolg. Sie spielt sowohl in kommerziellen als auch regelmäßig in Filmen der ambitionierten Regisseure.

Filmographie:

- ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Yussef Chahine, 1982)
- ›Die Strolche‹ **P** (von Daoud Abdessaiyed, 1983)

›Der Advokat‹ **PSK** (von Ra'fat al Mihi, 1984)

›Der Anfang‹ **PK** (von Salah Abu Seif, 1986)

›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹ **AuMuH** (Yussef Chahine, 1991)

Yussri Nassrallah, Regieassistent und Regisseur, geboren 1952

Nach dem Besuch der 'Deutschen Schule' in Kairo studierte er Politologie an der 'Cairo University'. Danach verbrachte er vier Jahre im Libanon, wo er zunächst als Journalist und dann bei Volker Schlöndorff für den Film ›Die Fälschung‹ (1981) als Produktionsassistent arbeitete. Mit dem syrischen Regisseur Omar Amiralley drehte er den Dokumentarfilm ›Das Leid der einen‹ und kehrte dann 1982 nach Kairo zurück, um als „Regieassistent Nr. 7“ bei Yussef Chahines Film ›Ein ägyptisches Märchen‹ mitzuarbeiten. Seitdem hat er als (erster) Regieassistent bei allen Filmen von Yussef Chahine mitgewirkt. Er war auch fast immer als Koautor an den Drehbüchern beteiligt. Zwischen 1985 und 1988 drehte er seinen bisher einzigen Spielfilm. Seit 1991 bereitet er seinen zweiten Spielfilm ›Mercedes‹ vor, für den er auch das Drehbuch schreibt.

Vollständige Filmographie (Regieassistenz):

1982 ›Ein ägyptisches Märchen‹ **AuPs** (von Yussef Chahine)

1985 ›Adieu Bonaparte‹ **H** (von Yussef Chahine)

1986 ›Der sechste Tag‹ **SMMu** (von Yussef Chahine)

1990 ›Alexandrien, nochmal und immer wieder‹ **AuMuH** (von Yussef Chahine)

1991 ›Le Caire‹, **Kf** (von Yussef Chahine)

Vollständige Filmographie (Regie):

1988 ›Sommerdiebstähle‹ **PPs** (Abla Kamil, Hassan al Gritli)

Zeinat Sidqi, Schauspielerin, 1913–1978

Nach einem Start als Tänzerin arbeitete sie jahrelang als Komikerin bei Nagib ar-Rihani beim Theater. Ihre erste Filmrolle erhielt sie von Kamal Selim. Später wurde sie auf die Rolle der alten, aber sympathischen Jungfer festgelegt. Viele Filmtitel drücken das unmißverständlich aus: ›Ich will heiraten‹, ›Frauen ohne Männer‹, ›Ich habe niemanden‹, ›Die Männer leben hoch‹ usw. In den fünfziger Jahren spielte sie in zahlreichen Komödien, unter anderem in den Filmen des Komikers Ismail Yassin.

Filmographie:

›Yasmin‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1950)

›Dahab‹ **MuK** (von Anwar Wagdi, 1951)

›Die Straße der Liebe‹ **Mu** (von Ezzedin Zulfaqqar, 1958)

Arabische Filmtitel

Adieu Bonaparte
Alexandrien, nochmal
und immer wieder
Alexandrien, warum?
Al Karnak
Allah mit uns
Anfang und Ende

Barsum sucht eine Arbeit
Besucher im Morgengrauen

Das Bad Malatili
Das Gäßchen Mahabil
Das leere Kissen
Das Ungeheuer
Der Advokat
Der Anfang
Der beredte Bauer
Der Busfahrer
Der Dieb und die Hunde
Der Hirte und die Frauen
Der Kerl
Der Lügner
Der Obersekretär
Der Oberstaatsanwalt
Der Postmeister
Der Profi
Der Prozess 68
Der Ringeverkäufer
Der Ruf des Brachvogels
Der Schwarzmarkt
Der sechste Tag
Der Spatz
Der Stadtritter
Der Verlobte Nr. Dreizehn
Der Wasserträger ist tot

Wedaan Bonaparte
Iskindereiya kaman wa kaman
Iskindereiya, leh?
Al Karnak
Allahu maana
Bidaiya wa Nihaiya

Barsum yabhath aan Wasifa
Za'ir al Fagr

Hammam al Malatili
Darb al Mahabil
Al Wissada al chaleiya
Al Wahsh
Al Avokato
Al Bidaiya
Al Fallah al fasih
Sauwaq al Otobis
Al Liss wal Kilab
Ar-Ra'i wan-Nissa'
Al Futuwwa
Al Kaddab
Al Bashkatib
An-Na'ib al aam
Al Bostagi
Al Harrif
Al Qadeiya tamanya wa sittin
Beiyaa al Chawatim
Doa' al Karawan
As-Suq as-sauda'
Al Yaum as-sadis
Al Osfur
Fâris al Medina
Al Chatîb Raqam talattashir
As-Saqa mat

Der Wille	<i>Al Azima</i>
Die Angst	<i>Al Chof</i>
Die Aufständischen	<i>Al Mutamarridun</i>
Die Betrogenen	<i>Al Machduun</i>
Die dritte Klasse	<i>Ad-Daraga at-talata</i>
Die Erde	<i>Al Ard</i>
Die Festnahme	<i>At-Tachhiba</i>
Die Frau eines wichtigen Mannes	<i>Zauget Ragul muhim</i>
Die langen Tage	<i>Al Ayyam at-tawila</i>
Die Leute und der Nil	<i>An-Nas wa an-Nil</i>
Die Leute von oben	<i>Ahl al Qimma</i>
Die Liebe, die war	<i>Al Hubb alladhi kan</i>
Die Mädchen und der Mercedes	<i>Al Benat wal Marsidis</i>
Die Mumie	<i>Al Mumiya'</i>
Die offene Tür	<i>Al Bab al maftuh</i>
Die Rückkehr des verlorenen Sohnes	<i>Audet al Ibn ad-dal</i>
Die Rückkehr eines Bürgers	<i>Audet Muwatin</i>
Die Schatten am anderen Ufer	<i>Az-Zilal fil Ganib al achar</i>
Die Schuldigen	<i>Al Mudhribun</i>
Die Straße der Liebe	<i>Sharee al Hubb</i>
Die Strolche	<i>As-Saalik</i>
Die Suche nach Saiyed Marzuq	<i>Al Bahth aan Saiyed Marzuq</i>
Die Sünde	<i>Al Haram</i>
Die Wahl	<i>Al Ichtiyar</i>
Die weiße Rose	<i>Al Warda al beida'</i>
Die zweite Frau	<i>Az-Zauga ath-thanya</i>
Die Zwerge kommen	<i>Al Aqzam qadimun</i>
Ein ägyptisches Märchen	<i>Hadduta masreiya</i>
Ein bißchen Angst	<i>Shei min al Chof</i>
Ein bitterer Tag, ein süßer Tag	<i>Yom murr, yom heluh</i>
Eine Akte bei der Sittenpolizei	<i>Malaffil Adab</i>
Eine letzte Geschichte für die Liebe	<i>Lil Hubb Qissa achira</i>
Ein Kampf auf Leben und Tod	<i>Haiya au Mot</i>
Ein Mann in unserem Haus	<i>Fi Baitina Ragul</i>
Ein Vogel auf dem Weg	<i>Ta'ir aalal Tariq</i>
Feuerliebe	<i>Hubb min Nar</i>
Flirt junger Mädchen	<i>Ghazal al Benat</i>
Gesang über der Passage	<i>Ughneiya aalal Mamarr</i>
Halsband, Armband	<i>At-Toq wal Iswara</i>
Halt Ausschau nach Zuzu	<i>Challi Balak min Zuzu</i>
Hassan und Naïma	<i>Hassan wa Naïma</i>

Hauptbahnhof	<i>Bab al Hadid</i>
Herr Bolti	<i>As-Saiyed al Bolti</i>
Hinter der Sonne	<i>Wara' ash-Shams</i>
Hör, pssst!	<i>Sama, hoss!</i>
Ich will eine Lösung	<i>Uridu Hallan</i>
Jamila, die Algerierin	<i>Jamila, al Jaza'ireiya</i>
Jugend einer Frau	<i>Shabab Imra'</i>
Kairo 1930	<i>Al Qahira talatin</i>
Kampf der Helden	<i>Siraa al Abtal</i>
Kampf im Hafen	<i>Siraa fil Mina</i>
Kampf im Tal	<i>Siraa fil Wadi</i>
Kitkat	<i>Kitkat</i>
Krabben	<i>Kaboria</i>
Land des Friedens	<i>Ard as-Salam</i>
Lashin	<i>Lashin</i>
Le Caire	<i>Al Qahira menauwwara bi Ahlaha</i>
Leila	<i>Leila</i>
Liebe auf dem Pyramidenplateau	<i>Al Hubb fauq Hadabet al Harram</i>
Liebe in der Zelle	<i>Hubb fiz-Zinzana</i>
Lied des Herzens	<i>Unshudet al Fuad</i>
Lösche nicht die Sonne aus	<i>La todfe' ash-Shams</i>
Männer, paßt auf!	<i>Intabehu ajuha as-Sada</i>
Meine Damen, meine Fräulein!	<i>Saiyedati, Anisati!</i>
Meine Frau und der Hund	<i>Zaugati wal Kalb</i>
Meine Herren Männer	<i>As-Sada ar-Rigal</i>
Mein Herz ist mir zurückgegeben	<i>Rodda Qalbi</i>
Meister Hassan	<i>Usta Hassan</i>
Miramar	<i>Miramar</i>
Mischmasch	<i>Samak, Laban, Tamrhindi</i>
Morgendämmerung eines	
neuen Tages	<i>Fagr Yom gedid</i>
Mustafa Kamil	<i>Mustafa Kamil</i>
Naji al Ali	<i>Naji al Ali</i>
Papa Amin	<i>Baba Amin</i>
Port Said	<i>Bor Saïd</i>
Raiya und Sekina	<i>Raiya wa Sekina</i>
Rendezvous zum Nachtessen	<i>Maauwid aalal Aasha'</i>

Saladin	<i>An-Nasr Salah ad-Din</i>
Seine Exzellenz Kish Kish Bey	<i>Saadet Kish Kish Bey</i>
Shaggaret ad-Durr	<i>Shaggaret ad-Durr</i>
Shafiqa und Mitwalli	<i>Shafiqa wa Mitwalli</i>
Shams' Treffer	<i>Darbet Shams</i>
Sohn des Nils	<i>Ibn an-Nil</i>
Sommerdiebstähle	<i>Sariqat saifeiya</i>
Spiel mit den Großen	<i>Al Laeb maal Kubar</i>
Strom der Liebe	<i>Nahr al Hubb</i>
Supermarkt	<i>Sobermarket</i>
Tagebuch eines Staatsanwalts	<i>Yaumiyat Na'ib fil Ariaf</i>
auf dem Land	<i>Ahlam Hind wa Camelia</i>
Träume von Hind und Camelia	
Unsere schönen Tage	<i>Ayyamna al helua</i>
Vermißtenanzeige	<i>Charaga wa lam yaaod</i>
Wedad	<i>Wedad</i>
Wilde Begierde	<i>Raghba mutawahesha</i>
Zeinab	<i>Zeinab</i>
Zwischen den Trümmern	<i>Bein al Atlal</i>

Politische Ereignisse im modernen Ägypten

1798 Einmarsch Napoleons in Ägypten. Erstmals wurde das Land nach siebenhundert Jahren mameluckischer und türkischer Herrschaft mit den militärischen und wissenschaftlich-technischen Mitteln einer europäischen und also christlichen Macht konfrontiert.

1805 Mohammad Ali (1769–1849) versuchte darauf seine Machtstellung durch den Einsatz europäischer Technik in Wirtschaft, Armee und Verwaltung zu festigen und den Anschluß an den Westen – bei gleichzeitiger Entwicklung eines liberalen Nationalismus – zu finden. Unter seiner Herrschaft reiste zum ersten Mal eine größere Anzahl junger Leute zur Ausbildung nach Europa. Auch der ausgeprägte Großgrundbesitz nahm während der Dynastie Mohammad Alis seinen Anfang. Ihr Begründer hatte den gesamten Boden Ägyptens zu seinem Eigentum erklärt und führte mehrere neue Pflanzen und Techniken ein. Seine Nachfolger Abbas der Erste, Saïd Pascha und der Chedive Ismail schufen den modernen ägyptischen Feudalismus, indem sie riesige Landflächen an Familienmitglieder, Höflinge und Günstlinge verschenkten. Die Einführung des privaten Landbesitzes hatte gegen Ende des 19. Jh. ein klasses Bild geschaffen: 83% der Landeigentümer besaßen weniger als 5 Feddan (21% der landwirtschaftlichen Fläche), während 44% der gesamten Agrarfläche 1,3% der Besitzer gehörten. Dieses Verhältnis sollte bis 1952 quasi unverändert bleiben.

1854 Beginn des Baus des Suezkanals.

1876 Der Chedive Ismail erklärte den Staatsbankrott und übereignete die ägyptischen Kanalaktien an Großbritannien. Der 1869 eröffnete Kanal war ursprünglich eine französisch-ägyptische Gesellschaft.

1879 Erstes Parlament Ägyptens.

1882 Die allgemeine Erregung über das finanzielle Chaos mit dem schweren Steuerdruck und der Bevormundung durch das Ausland, getragen von der Welle des erwachenden Nationalismus, brach unter der Führung Urabi Paschas in einer offenen Revolte aus. Sie wurde von den britischen Truppen rasch unterdrückt und leitete die militärische Besetzung des Landes durch Großbritannien und die wirtschaftliche und politische Entautonomisierung Ägyptens ein.

1914 Unterstellung Ägyptens unter britisches Protektorat.

1919 Ende des Ersten Weltkrieges forderte die öffentliche Meinung weitgehend die Abschaffung des Protektorats. Nachdem die englischen Be-

hörden der Delegation (*Al Wafd*), die das ägyptische Volk in Paris bei der Friedenskonferenz vertreten sollten, die Pässe verweigert hatten, kam es zu heftigen Straßenkrawallen und allgemeinem Aufruhr. Die Verhaftung ihres Führers Saad Zaghlul führte zur Revolution von 1919, bei der die benachteiligte Landbevölkerung und die verarmten Massen der Städte die treibenden Kräfte waren.

1922 England mußte schließlich der Aufhebung des Protektorats und der Anerkennung Ägyptens als unabhängiges Königreich, der Schaffung einer Verfassung und eines Parlaments zustimmen. Die militärische Besetzung und ein gewichtiges Mitspracherecht in auswärtigen Angelegenheiten blieben jedoch erhalten. Sie, der ägyptische König und andere konservative Kräfte wußten so geschickt die Entwicklung einer echten Unabhängigkeit zu verhindern. Resultat waren 34 Jahre Chaos und ein ständiger Regierungswechsel, der nicht selten mit Bestechung oder durch Fälschung der Wahlergebnisse zustande kam.

1923 Nach belgischem Vorbild erhielt Ägypten eine Neue Verfassung. Sie bestimmte das Volk zur obersten Autorität und machte Ägypten zur konstitutionellen Monarchie. Presse- und Glaubensfreiheit und freie Parteienbildung waren garantiert. Bei den ersten Wahlen gewann die Wafdpartei und ihr Führer Saad Zaghlul. Sie demissionierten nach neun Monaten wegen Differenzen mit Großbritannien.

1936 Nahas Pascha brachte einen Kompromiß mit England zustande, demzufolge sich Großbritannien zur Räumung Ägyptens mit Ausnahme der Kanalzone bereit erklärte, und sich beide Partner zu gegenseitigem Beistand im Kriegsfall verpflichteten. Im Zweiten Weltkrieg traten die militärischen Klauseln des englisch-ägyptischen Bündnisses in Kraft und machten Ägypten zur strategischen Basis im Mittleren Osten.

1941 Am 13. April erreichte Rommel von Libyen aus die ägyptische Grenze und begann seine Offensive auf ägyptischem Boden. Im Juni 1942 marschierte er in das 100 km von Alexandrien entfernte *Al Alamein* ein. König Faruq und mehrere Mitglieder der ägyptischen Regierung liebäugelten heimlich mit den deutschen Truppen, da sie sich von deren Erfolg ein Ende der englischen Kolonisation erhofften. Doch die Öffentlichkeit und die Armee waren gegen eine Einmischung Ägyptens in den Krieg und die Zusammenarbeit mit den Nazis blieb marginal.

1945 Nach Kriegsende nahm England das Militär zwar aus Kairo und Alexandria zurück, beließ es aber in Hinblick auf die Sudanfrage in den übrigen Teilen des Landes.

1948 Palästinakrieg mit Beteiligung Ägyptens gegen die jüdische Guerilla.

1951 Die ägyptische Regierung erklärte das Abkommen von 1936 für erloschen und die Freiheitskämpfer führten monatelang ihren Kleinkrieg gegen die englischen Garnisonen. Nationalistische Parteien organisierten Massendemonstrationen in den Städten.

1952 Im Januar kam es nach dem Großbrand von Kairo zu blutigen Ex-

zessen in den Straßen, Empörung und Anarchie griffen um sich. Sie verschärften die Krise (ständiger Regierungswechsel) und waren gleichzeitig vorbereitend für den Staatsstreich der freien Offiziere. Am 23. Juli zwang der Offiziersputsch unter der Führung Gamal Abdel Nassers König Faruq zur Abdankung. Als ersten Präsidenten setzten die freien Offiziere den älteren (und somit respektableren) General Mohammad Nagib ein. Mit einem ihrer ersten Gesetze beschränkte die neue Regierung im September 1952 den Landbesitz auf 200 Feddan pro Erwachsenen plus 100 Feddan pro Kind.

1953 Am 18. Juni wurde die Republik ausgerufen.

1954 Ab Oktober zog England während zwanzig Monaten sein gesamtes Militär aus Ägypten zurück. Nach einem Anschlag auf Gamal Abdel Nasser wurde die erstarkende Muslimbruderschaft verboten. Zahlreiche ihrer Mitglieder wurden verhaftet und mehrere zum Tode verurteilt. Der erste Präsident General Mohammad Nagib wurde abgesetzt und durch Gamal Abdel Nasser ersetzt.

1956 Eine neue Verfassung erklärte Ägypten zur Republik mit einer aus allgemeinen und direkten Wahlen hervorgegangenen Kammer, die Nasser als Präsident mit praktisch unbeschränkten Vollmachten bestätigte. Am 26. Juli verstaatlichte Präsident Nasser die Suezkanalgesellschaft. Am 28. Oktober marschierten die Israelis in den Sinai ein, und kurz danach besetzten englische und französische Soldaten die Kanalzone mit der Begründung, das internationale Gebiet schützen zu müssen. Nasser verschickte Protesttelegramme in die ganze Welt, und unzählige militante Ägypter reisten nach Port Said, um ihren jungen Staat zu verteidigen. Die diplomatische Aktion war dank amerikanischen Drucks auf Frankreich und Großbritannien erfolgreich, und die letzten ausländischen Soldaten verließen im Dezember Ägypten. Der Krieg um den Suezkanal markierte eine wichtige Entwicklung im ägyptischen und arabischen Nationalismus und dem Wunsch nach Unabhängigkeit.

1958 Zusammenschluß Syriens und Ägyptens zur Vereinigten Arabischen Republik.

1959 Alle Kommunisten Ägyptens wurden verhaftet und blieben bis 1964 ohne Anklage und Prozeß im Gefängnis.

1961 Abfall Syriens. Die zweite Agrarreform im Juli beschränkte den Bodenbesitz auf 100 Feddan pro Kopf.

1962 Gründung der 'Arabischen Sozialistischen Union' von Nasser und Proklamation der Nationalen Charta, die die Grundlage der Umschaltung vom Kapitalismus zum sozialistischen System ägyptischer Prägung bilden sollte. Das Prestige Ägyptens erhöhte sich. In allen arabischen Ländern zirkulierten ägyptische Zeitungen, man hörte den ägyptischen Radiosender und sah ägyptische Filme. Facharbeiter und Akademiker wurden in die aufsteigenden Golfstaaten berufen. In diesen Jahren wuchs die politische Einigungssehnsucht der arabischen Massen. Nasser wurde zum Symbol der panarabischen Idee.

1967 Der Junikrieg zerrieb die Hauptmacht der arabischen Armeen und insbesondere die Ägyptens in harten israelischen Vernichtungsschlägen. Von allen Arabern wurde sie als die größte je erfahrene Erniedrigung empfunden. Nassers Prestige bei den Massen wurde zwar trotz der Niederlage nicht entscheidend geschwächt, doch Ägypten hatte als politisches Zentrum im Nahen Osten vorläufig ausgespielt. Israel besetzte Sinai, die Westbank, Gaza und die Golanhöhen.

1968 Zum ersten Mal seit der Julirevolution demonstrierten Studenten und Arbeiter und forderten eine echte Verurteilung der Schuldigen der Niederlage und eine effiziente Kriegspolitik, die zum Sieg führen würde. Nasser versuchte seine Innenpolitik zu reformieren und zu demokratisieren und „säuberte“ die berüchtigte Sicherheitspolizei.

1969 Der private Landbesitz wurde ein drittes Mal auf 50 Feddan begrenzt.

1970 Waffenstillstand mit Israel. Am 28. September starb Nasser. An der Begräbnisfeier des charismatischen und von den Massen tiefverehrten Führers nahmen Millionen teil. Anwar as-Sadat wurde sein Nachfolger.

1971 'Korrekturrevolution'. Nach seinem Regierungsantritt im September 1970 hatte der neue Präsident große Schwierigkeiten, seine Macht zu konsolidieren. Seine erste Säuberungsaktion, die 'Korrekturrevolution des 15. Mai', diente nicht der „Befreiung des Landes“, sondern der simplen Verdrängung des Ministerpräsidenten und Führers der nasserischen Linken, Ali Sabri, und anderer Gegner Sadats. Sie war ein erster Schritt zu einer über zwei Jahre dauernden harschen Auseinandersetzung zwischen dem Präsidenten und der linken, später auch der islamischen Opposition.

1972 Trotz seiner Versprechungen hatte Sadat noch keinen Krieg gegen Israel begonnen, was zu großen Studentendemonstrationen führte. Im Dezember ordnete Sadat die Überprüfung vergangener Enteignungsmaßnahmen an.

1973 Am 18. Januar verurteilten Tausende von Studenten öffentlich „die Inkohärenz und Widersprüchlichkeit der Regierung“ und forderten „echte Demokratie“. 1500 Studenten wurden in wahren Schlachten mit den Ordnungskräften festgenommen. Es folgten Demonstrationen der Arbeiter, bei denen Hunderte verhaftet und verletzt und zwei getötet wurden. Die Unzufriedenheit erreichte die Armee. Im Juli und im Oktober wurden über 300 Offiziere mit der Begründung, eine „Verschwörung angezettelt“ zu haben, verhaftet, der Verteidigungsminister wurde entlassen. Im Dezember startete Sadat eine weitere Säuberungsaktion, er ließ rund 400 Intellektuelle, hauptsächlich Journalisten und Anwälte, verhaften und schloß viele Mitglieder der ASU als „Agitatoren und Dissidenten“ aus der Partei aus.

Erst der Oktoberkrieg und sein Teilsieg bereiteten der Unruhe ein Ende und festigten das Regime Sadats. Die Schmach von 1967 war in den Augen der Ägypter vor allem durch die Überquerung des Suezka-

nals getilgt. Außerdem wurde hiermit dem Mythos der militärischen Unverwundbarkeit Israels ein Ende gesetzt.

1974 Erste direkte Verhandlungen zwischen Ägypten und Israel. Im selben Jahr wurde das *Oktoberpapier* herausgegeben. Mit ihm bekundete Ägypten seine Bereitschaft, ausländische Investitionen zu fördern. Sämtliche Vorrrechte des öffentlichen Sektors, auch die im Bankwesen, wurden ihnen zugunsten aufgehoben. Sofort setzte eine starke Investitionstätigkeit ein, wobei das ausländische Kapital immer Finanzkapital und nicht Industriekapital war. Mit Hilfe des neuen Prestiges konnte Sadat die *Infitah*, die Wirtschaftsöffnung, einleiten, mit der er einen weltmarktorientierten Kapitalismus in Ägypten einführen wollte. Bereits in dieser Anfangsphase der *Infitah* gingen die Wachstumsraten in den produktiven Wirtschaftszweigen stetig zurück, wogegen sich in wenigen Jahren die Importe von Gebrauchsgütern vervielfachten.

1975 'Reformierung der Landwirtschaft'. Im Juni hob das Parlament die Agrarreform von Nasser auf. Die Folge war der Niedergang der Landwirtschaft und die rasche Verarmung der Klein- und Kleinstbauern. Schaffung der Freihandelszone Port Said. Hier mußten auf Importgüter keine Einfuhrzölle gezahlt werden. Rasch setzte eine wilde Korruption ein, die bis heute existiert.

1976 Sadat ließ wieder Parteien zu, die er „geometrisch“, nämlich rechts, links, Mitte, ausrichtete. Sie durften an den Wahlen zur Volksversammlung teilnehmen, bei denen Sadats Ägypten-Partei einen überwältigenden Sieg erzielte.

1977 Nach der Ankündigung von Preiserhöhungen aller lebenswichtigen Güter begann am 17. Januar ein wahrer Volksaufruhr, den Sadat als „Aufstand der Diebe“ bezeichnete und der in Europa als 'Brotunruhen' in die Geschichte eingegangen ist. An den zweitägigen Unruhen nahmen alle großen Städte teil. Die Polizei konnte den Aufruhr am ersten Tag nicht eindämmen. Am zweiten Tag entließ Sadat den Innenminister, es wurde eine Ausgangssperre verhängt und die Armee belagerte mit Panzern alle Hauptstraßen. Im November reiste Sadat nach Jerusalem.

1978 Sadat gründete seine eigene Partei, die Nationaldemokratische Partei, die bis heute die Regierungspartei ist.

1979 Am 26. April unterschrieben Sadat, Begin und Carter das Camp-David-Abkommen, mit dem Frieden zwischen Israel und Ägypten geschlossen und die Rückgabe des Sinais und eine innerhalb von fünf Jahren zu erfolgende Autonomie für die Palästinenser vereinbart wurden. Es löste vielfache Reaktionen aus. Während die ägyptische Linke von Anfang an dagegen war, erhofften sich die einfachen Leute von ihm den Beginn des versprochenen Luxuslebens. Wegen der Opposition löste Sadat das Parlament auf und ordnete Neuwahlen an, bei denen er mit großer Mehrheit gewann.

1980 Mehrere repressive Gesetze wurden verabschiedet, die Kritik an der

Infitah und an Sadat unter Strafe stellten. Hierzu gehörte auch das 'Gesetz der Schande', das einem 'sozialistischen Staatsanwalt' die Vollmacht gab, über Oppositionelle nach eigenem (bzw. Sadats) Ermessen Strafen zu verhängen.

- 1981 An allen ägyptischen Universitäten waren die extremistischen islamischen Gruppierungen erstarkt. Zwischen ihnen und der Polizei kam es immer wieder zu heftigen Zusammenstößen. Im September begann der 'Herbst der Wut'. Sadat ließ Tausende von Oppositionellen aller Richtungen – Linke, Rechte, Muslime, Christen, Künstler, Schriftsteller usw. – verhaften. Während einer großen Militärparade am 6. Oktober wurde Sadat von dem fundamentalistischen Offizier Chalid al Islambuli erschossen. Hosni Mubarak wurde Sadats Nachfolger. Als eine seiner ersten Amtshandlungen ließ er alle verhafteten Oppositionellen frei. Seit der Ermordung Sadats herrschte das Ausnahmerecht.
- 1982 Die Rückgabe des Sinai war abgeschlossen. Mubarak gab den Slogan „Säuberung von der Korruption“ heraus. Esmat as-Sadat, der Bruder des vorherigen Präsidenten und ein Symbol der *Infitah*, wurde als erster festgenommen. Generell vermochte Mubarak aber den Kurs der Wirtschaftspolitik, den Sadat eingeschlagen hatte, nicht zu ändern. Während der achtziger Jahre fand ein ständiger wirtschaftlicher Abstieg und eine stetige Verarmung der Unter- und Mittelschichten statt.
- 1983 Arbeitsmigration war seit den siebziger Jahren eine Konsequenz der katastrophalen Wirtschaftslage und sozialen Vereinigung geworden. Seither sind über fünf Millionen in die arabischen Ölstaaten abgewandert, meist für drei bis fünf Jahre. Die Arbeitsmigration erreichte 1983 ihren Höhepunkt. Zu diesem Zeitpunkt waren gleichzeitig 3,5 Mio. Ägypter im Ausland. Dabei handelte es sich um Akademiker und Facharbeiter, aber mehrheitlich um Bauern, die als Kontraktarbeiter die Golfstaaten mitaufbauten oder im Irak die Männer an der Front ersetzten. Sowohl im wirtschaftlichen als auch im sozialen Bereich hatte die Arbeitsmigration Folgen, die Experten als weitreichender als die von Nassers 'Bodenreform' und Sadats *Infitah* einschätzen.
- 1984 Parlamentswahlen wurden abgehalten. Wegen der 1983 eingeführten 8%-Klausel kam von den Oppositionsparteien nur der Neo-Wafd ins Parlament. Die Regierung verlängerte das Ausnahmerecht für weitere 18 Monate.
- 1985 Die Muslimbrüder intensivierten ihre Kampagne zur vollen Einführung der *Sharia*, des islamischen Rechts, das trotz eines entsprechenden Parlamentsbeschlusses 1980 noch nicht gesamthaft angewandt wurde. Ägypten und Israel begannen Verhandlungen um die Souveränität über Taba.
- 1987 Das Parlament wurde nach einer Volksabstimmung aufgelöst und danach mit einem neuen Wahlgesetz, nach dem 48 der 458 Sitze für Unabhängige Kandidaten reserviert waren, eine Parlamentswahl abgehalten. Die

Arbeiterpartei und die Liberale Partei verbanden sich mit den offiziell nicht zugelassenen, aber beliebten Muslimbrüdern, gewannen gemeinsam 60 Sitze und wurden so zur stärksten Oppositionsgruppe im Parlament. Im Herbst wurde Mubarak (als einziger aufgestellter Kandidat) für eine weitere Amtsperiode zum Präsidenten gewählt.

1988 Das Ausnahmerecht wurde für drei weitere Jahre verlängert. Der Demokratisierungsprozeß machte trotz Mubaraks Versprechungen kaum Fortschritte. Bis heute sind die Parteien der Nasseristen, Kommunisten und Muslimbrüder verboten. Gegen die extremistischen islamischen Gruppierungen schlug die Polizei einen scharfen Kurs ein und verhaftete immer wieder Hunderte von jungen Männern, die angeblich Attentate auf Regierungsmitglieder und den Umsturz planten. Trotzdem kommt es regelmäßig zu größeren Zusammenstößen zwischen den Islamisten und der Polizei bzw. zwischen ihnen und den Kopten, wobei häufig Menschen verletzt und getötet werden. Besonders vor Wahlen oder Preiserhöhungen werden oft bis zu 2000 politische Häftlinge festgehalten. Amnesty International hat die ägyptische Polizei mehrmals der Folter an den politischen Gefangenen beschuldigt. Die Islamischen Investitionsfirmen verursachten den größten finanziellen Skandal der letzten Jahre. Hinter dem wohlklingenden, frommen Namen verbargen sich Depositenbanken, denen über drei Millionen Ägypter im Hinblick auf die hohen Gewinnversprechungen von bis zu 25% des eingelegten Geldes und die Möglichkeit, auch Kleinstbeträge gewinnbringend anzulegen, ihr Geld anvertraut hatten. Bis zum Sommer 1988 hatten die Firmen ungefähr 11 Milliarden Dollar zusammengetragen, was der Hälfte des Kapitals sämtlicher ägyptischer Handelsbanken entsprach. Die erdrückende finanzielle Konkurrenz, der Transfer der Gelder ägyptischer Sparer ins Ausland und die Undurchsichtigkeit der Geschäfte bewogen die ägyptische Regierung im Juni 1988, ein neues Gesetz zu erlassen, das die islamischen Firmen einer strengeren Kontrolle der Behörden unterstellen sollte. Daraufhin setzten sich die wichtigsten Firmeninhaber mit ihrem Vermögen ins Ausland ab, und die Sparer verloren ihre gesamten Einlagen.

1989 Ägypten erhielt Tab a offiziell zugesprochen.

1990 Nach einer Regierungskrise und einem Plebisit wurde wiederum das Parlament aufgelöst, nachdem das Oberste Gericht verkündet hatte, daß das Parlament mit einem Wahlverfahren gewählt worden sei, das der Verfassung widerspreche. Trotz der neuerlichen Gesetzesrevidierung behauptete die Opposition, daß die Wahlen noch immer nicht demokratisch abgehalten und daß die Ergebnisse gefälscht werden. Alle Oppositionsparteien (außer der linken Sammelpartei *Tagammu*) beschlossen deshalb den Wahlboykott.

1991 Nachdem sich Mubarak lange um eine diplomatische Lösung der Golfkrise bemüht hatte, beteiligte sich Ägypten mit rund 35 000 Soldaten am Golfkrieg. Kurz nach Beginn des Landkrieges begannen große Stu-

dentenunruhen, die trotz herrschenden Ausnahmerechts und einer stets präsenten Sicherheitspolizei Tausende von jungen Leuten auf die Straße trieben, wo ihre Antikriegsparolen rasch in Proteste gegen Wohnungsnot und Preiserhöhungen umschlugen. Mubaraks Treue zur Koalition wurde mit einer weitgehenden Schuldenstreichung belohnt. Während der Kriegsphase erlitt der Tourismus, der über 1 Mio. Personen beschäftigt, Einbußen bis zu 100%. Weitere Verluste entstanden durch den Ausfall des Verkehrs auf dem Suezkanal. Über 500 000 Gastarbeiter kehrten schon während der Krise aus Kuwait und dem Irak zurück und erhöhten die hohe Arbeitslosenquote Ägyptens. Nach dem Krieg und der Freigabe des Devisenmarktes wurde endlich eine definitive Einigung zwischen Ägypten und dem IMF erreicht. Nach ihr sollen die Energiepreise dem Weltmarktniveau angepaßt, die verbleibenden Subventionen aufgehoben, der öffentliche Sektor aufgelöst und eine Produktionssteigerung angestrebt werden.

Literatur

Bücher

Bachy, Victor: *Le cinéma de Tunésie*, Tunis: STD 1978.

Berrah, Mouny, Jacques Lévy, Claude-Michel Cluny: *Les cinémas arabes, Cinémaction*, Nr. 43, Paris: Cerf 1987.

Bosséno, Christian: *Youssef Chahine l'Alexandrin*, Cinemaction, Nr. 33, Paris: Cerf 1985.

Cluny, Claude Michel: *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Paris: Sindbad 1978.

Doreya Sharaf Eddin: *Politik und Kino in Ägypten*, Kairo: Dar ash-Shuruq 1992.

Farid al Mazzawi: *Répertoire annuel des films égyptiens*, Kairo: Centrale catholique pour le cinéma 1927–1965.

Ibrahim al Aris: *Eine Reise durch das arabische Filmschaffen*, Beirut: Dar al Farabi, 1979.

Ibrahim Amer: *Der Boden und der Bauer. Die landwirtschaftliche Frage in Ägypten*, Kairo: Ad-Dar al masreiya 1958.

Kamal Ramzi: *Der Ägypter auf der Leinwand*, Kairo: Haiyet al Kitab 1986.

Khémais Khayati: *Salah Abou Seif, Cinéaste égyptien*, Paris: Sindbad 1990.

Lüders, Michael: *Gesellschaftliche Realität im ägyptischen Kinofilm. Von Nasser zu Sadat (1952–1981)*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1988.

Mahmoud Hussein: *La lutte de classe en Egypte de 1945 à 1968*, Paris 1969.

Malkmus, Lizbeth – Roy Armes: *Arab and African Film Making*, London: Zed Books Ltd. 1991.

Mirel, Pierre: *L'Egypte des ruptures*, Paris: Sindbad 1982.

Mohammad Karim: *Die Memoiren von Mohammad Karim*, Kairo: Kitab al Izaa wa-t-Television 1972.

Mohammad Khan: *An Introduction to the Egyptian Cinema*, London: Informatics 1969.

Oberster Rat für islamische Anliegen: *Ausgewählte alte Interpretationen des Korans*; Kairo 1978.

Richter, Erika: *Realistischer Film in Ägypten*, Berlin: Henschel Verlag 1974.

Ronart, Stephan und Nandy: *Lexikon der Arabischen Welt*, Zürich: Artemis 1972.

Saad Eddin Taufiq: *Salah Abu Seif. Künstler des Volkes*, Kairo 1969.

–: *Geschichte des Films in Ägypten*, Kairo: Kitab al hilal 1969.

Sadoul, Georges: *Les cinémas arabes*. Beirut: Centre interarabe du cinéma et de la télévision 1966.

Steinbach, Robert: *Der Nahe und der Mittlere Osten*, Leverkusen: Leske und Budrich 1988.

Thoraval, Yves: *Regards sur le cinéma égyptien, 1895–1975*, Paris: L'Harmattan 1987.

Artikel

Interview von Serge Daney und Serge Le Péron mit Youssef Chahine, in: *Chiers du Cinéma*, Nr. 310, April 1980.

Interview von Guy Hennebelle mit Shadi Abdessalam, in: *La Revue littéraire et artistique*, Nr. 20, 1979.

Mustafa Darwish: *La censure, le cinéma et d'autres choses*, in: *Bulletin CEDEC*, Nr. 21, Kairo 1987.

–: *Le cinéma égyptien face au libéralisme de droite*, in: *Revue Cinémarabe*, Nr. 2, Paris 1976.

Kontakte zu ägyptischen Filmschaffenden

Im folgenden werden Adressen bzw. Telefonnummern von wichtigen Filmschaffenden aufgeführt, die insbesondere für Kinos und Filmclubs wichtig sein können, die ägyptische Filme ausleihen oder kaufen wollen oder Kontakt mit ägyptischen Cineasten aufnehmen möchten. Bei Anschriften ist Kairo zu ergänzen, bzw. bei Telefonnummern: 00202.

Yussef Chahine: Misr International Film, 35, rue Champollion, Tel.: 748038;
Fax: 748033

Salah Abu Seif, Tel.: 3907744 oder Hussein al Qalla

Taufiq Saleh, Tel.: 735619 oder Hussein al Qualla

Mohammad Khan, Tel.: 2912554 oder Hussein al Qalla

Chairi Bishara, Tel.: 948676 oder Hussein al Qalla

Daoud Abdessayyed: Hussein al Qalla

Atif at-Tayyeb, Tel.: 3498520

Ali Badrachan, Tel.: 364258

Hussein al Qualla, 'Al Alameiya' Filmproduktionen, Tel.: 770241/349/259;
Fax: 770029

Ra'fat al Mihi, Tel.: 3456118

Yussri Nassrallah: Misr International Film, 35, rue Champollion, Tel.: 748038/
748124, Fax: 748033

Gamal al Lithy (Filmproduktion und Verleih, Videos von Kinofilmen), Tel.:
913962/919272/917918, Telex 22123 VGL

Filmclubs: Qasr as-Sinema, Tel.: 3548689; Nadi as-Sinema, Tel.: 3927460

International Filmfestival Cairo, Tel.: 3923562/3933832

Abbildungsnachweis

Der Nachdruck der Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung folgender Filmschaffender:

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 23: Einbandabbildung: Gamal al Lithy, Produzent

Abb. 9, 10, 11, 12, 27: Salah Abu Seif

Abb. 14, 19, 20, 21: Yussef Chahine

Abb. 15: Taufiq Saleh

Abb. 26, 28: Mohammad Khan

Abb. 29: Yussri Nassrallah

Abb. 30: Atif at-Tayyeb

Die Porträts von Salah Abu Seif (Abb. 13), Taufiq Saleh (Abb. 16) und Yussef Chahine (Abb. 22) sowie die Abbildungen 24 und 25: Kristina Bergmann

Register

Abdelhalim Hafez 30. 31. 52. 108.
110. 140. 186

Actionfilm 17. 65. 204. 206. 215. 229

Adel Imam 16. 183. 198. 203. 229.
241

Ahmad Badrachan 8. 28. 34. 35. 36.
44. 52. 65. 189

Ahmad Zaki 171. 203. 207. 218

Alexandrien 4. 8. 9. 45. 78. 79. 121.
122. 129. 142–147. 148. 149. 160.
186. 195. 204

Ali Badrachan 128. 140. 164–167.
172. 181. 189–191. 194. 220

Allg. Ägypt. Filmorganisation 60.
63. 64. 83. 84. 118. 125. 126. 127.
163. 171

Anwar Wagdi 12. 28

Assia Dagher 6. 72

Asmahan 28

Atif at-Taiyeb 189. 194. 206. 214–224

Aziza Amir 6. 64

Bahiga Hafez 6

Barakat 18–22. 30. 47. 64. 66. 68.
82. 98–103. 125. 141. 163. 190.
204

Bauern 9. 22. 72. 80. 89. 90. 93–115.
119. 121. 162. 195. 244

Chairi Bishara 194. 206. 233–242.
243

Christen 2. 74. 143. 192

Daoud Abdessaiyed 186–189. 194.
221

Delta 98. 103. 201

Dialog 10. 12. 16. 24. 44. 53. 60. 68.
79. 84. 108. 110. 112. 130. 140. 150.
156. 170. 188. 200

englische Besatzung etc. 34. 36. 40.
43. 60. 65. 66. 85. 90. 100. 114. 129.
132. 139. 143. 144. 145. 184. 236

Europa, Westen 2. 3. 4. 10. 24. 73.
76. 86. 92. 103. 111. 119. 123. 140.
145. 146. 148. 155. 156. 171. 182.
196

Farid al Atrash 28. 30. 31. 32. 121

Farid Shauqi 44. 48. 58. 166. 203

Faten Hamama 9. 10. 23. 31. 53. 54.
68. 98. 107. 121. 190. 203

Fatma Rushdi 6

Fernsehen 10. 15. 16. 22. 96. 112. 152.
154. 155. 162. 172. 174. 184. 202

Folklore 33. 104–110. 184. 196. 237

Franzosen 2. 6. 8. 41. 74–77. 86. 114.
124. 126. 128. 129. 152. 157. 194

Frauen 6. 18. 19. 20. 21. 46. 53. 68.
96. 102. 105. 106. 108. 129. 137.
151. 161. 173. 196. 201. 207. 219.
230. 231. 234

freie Offiziere 1. 47. 63. 64. 65. 67.
69. 144

Fritz Kramp 8. 28. 72

Genre 8. 9. 10. 11. 16. 18. 25. 28. 32.
34. 64. 71. 121. 164. 172. 181. 204

Gesellschaft 1. 16. 20. 22. 24. 32. 42.
43. 46. 53. 57. 61. 64. 79. 89. 96. 98.
101. 111. 116. 153. 171. 181. 193.
196. 204. 208. 215. 216. 218

Golfaraber, -länder 1. 151. 152. 176. 208. 209. 223. 240

historischer Film 71–77. 124. 128. 156. 157. 158

Hussein Kamal 32. 58. 64. 97–98. 108–110

Ihsan Abdelquddus 40. 50–56. 62. 66. 68. 88. 122

Irak 52. 92. 195. 244

Islam, Muslim 19. 25. 71. 72. 76. 89. 100. 105. 106. 109. 129. 143. 153. 156. 165. 169. 179. 212

Ismail Yassin 14–16. 30

Israel 52. 56. 60. 64. 73. 130. 170. 173. 182. 233. 242. 244

Junikrieg, Niederlage 1967 74. 84. 129. 130. 138. 156. 159. 162. 163. 168. 171. 173. 178. 194. 215. 224

Kairo 5. 8. 9. 29. 35. 40. 41. 43. 47. 78. 79. 99. 111. 122. 125. 129. 131. 142. 152–153. 179. 195. 196. 200. 201. 204. 208. 212. 213. 217. 237. 240

Kamal Selim 35. 39. 41. 196

Kamera, -mann etc. 5. 10. 13. 24. 26. 35. 44. 57. 79. 91. 98. 112. 120. 150. 172. 173. 177. 184. 189. 206. 223. 235. 238. 242

Komödie 4. 6. 10. 11–17. 28. 30. 31. 34. 38. 62. 83. 121. 124. 170. 181. 195. 201. 206. 225–231. 238

Komponisten 4. 13. 25. 26. 30. 104. 110. 125. 140. 141. 206

Koran 25. 56. 80. 100. 108. 231

Kritiker 1. 16. 24. 28. 35. 38. 39. 47. 50. 53. 64. 65. 111. 119. 140. 147. 149. 151. 155. 165. 172. 175. 181. 182. 194. 203. 215. 226. 238. 241. 242

Land, -bevölkerung 9. 22. 46. 62. 84. 85. 86. 88. 89. 93–115. 118. 121. 200–202. 243

Leila Murad 13. 14. 28. 30. 121

Liebe 1. 17–24. 46. 47. 50. 51. 52. 54. 58. 62. 67. 68. 69. 76. 77. 83. 93. 97. 110. 121. 123. 125. 129. 132. 137. 138. 145. 149. 150. 153. 157. 161. 164. 184. 188. 191. 205. 216. 218. 232. 233

Literatur 2. 3. 4. 7. 18. 40. 42. 61. 79. 85. 90. 96. 97. 100. 111. 118. 143

Literatur-, Romanverfilmung 7. 19. 53. 57. 69. 86. 88. 91. 93. 97. 98. 100. 104. 122. 160. 164. 174. 181. 233

Maghreb etc. 1. 9. 53. 73. 89. 119. 124. 126. 128. 146. 194. 200. 211. 214. 238

Mahmud al Meligi 9. 13. 114. 120. 121. 139

Maschrek 1. 6. 29. 30. 64. 84. 90. 91. 92. 125. 126. 140. 151. 163. 164. 171. 194. 214. 223–224

Melodrama 6. 10. 17–24. 28. 32. 41. 44. 46. 52. 53. 54. 65. 67. 71. 80. 84. 91. 108. 121. 122. 123. 124. 125. 164. 195. 199. 204. 205. 211. 221. 233

232. 239. 240

Mohammad Abdelwahab 13. 25–28. 36. 44. 94

Mohammad Bayyumi 5. 34

Mohammad Karim 7. 18. 25–27. 84. 93

Mohammad Khan 17. 189. 194. 195–214. 218. 220. Moral etc. 17–24. 37. 38. 40. 44. 45. 46. 53. 55. 58. 69. 79. 98. 100. 101. 102. 105. 106. 117. 129. 154. 187. 190. 191. 202. 216. 226. 227. 234. 238

Musik etc. 4. 16. 17. 24. 25. 26. 32. 36. 41. 108. 109. 121. 124. 148. 171. 227. 239

Musikfilm 8. 10. 24–33. 38. 39. 52. 71. 94. 98. 121. 122. 125. 140. 170

Nagib ar-Rihani 4. 6. 7. 11–16. 201
 Nagib Mahfuz 18. 40. 41. 42–50. 56–62. 73. 79. 86. 88. 159. 160–162. 164. 166
 Nasser 50. 56. 64. 69. 73. 74. 83. 84. 86. 87. 88. 90. 91. 94. 103. 113. 116. 125. 129. 130. 134. 135. 136. 138. 141. 157. 158. 159. 160. 164. 165. 166. 167. 176. 178. 194. 218. 224. 242. 243
 Naturalismus 84–92. 111
 Nur ash-Sherif 171. 173. 191. 227
 Oberägypten 85–90. 96. 97. 98. 108. 116. 117. 118. 131. 233–237
 Oktoberkrieg 1973 164. 165. 167. 168. 170. 215
 Omar ash-Sherif 9. 121
 Palästina 64. 90–92. 223–224
 patriotischer Film 63–68. 72. 95. 171
 Patriotismus/Nationalismus 2. 7. 34. 66. 71. 76. 85. 124. 134. 144. 163. 168. 239
 politischer Film 129. 132. 135. 165. 170. 171. 186. 189. 207. 242
 Produktion, Produzent 6. 7. 8. 9. 35. 38. 63. 80. 83. 94. 119. 124. 125. 126. 128. 129. 151. 162. 164. 170. 171. 172. 214
 Ra'fat al Mihi 128. 230–233
 Realismus, real. Film 18. 34–50. 53. 62. 64. 79. 85. 93. 94. 96. 100. 106. 108. 111. 155. 194. 195. 198. 211. 238
 Revolution 7. 42. 43. 47. 50. 51. 54. 64. 65. 68. 69. 70. 77. 81. 82. 83. 85. 95. 114. 115. 125. 135. 139. 161. 184. 244
 Roman 3. 7. 9. 19. 42. 51. 52. 56. 57. 60. 62. 66. 68. 69. 81. 84. 86. 88. 91. 93. 96. 97. 98. 100. 103. 104. 111. 113. 160. 174. 181. 233
 Sadat 60. 69. 88. 130. 135. 156. 167. 168. 169. 170. 174. 175. 181. 182. 183. 185. 186. 192. 215. 216. 218
 Saïd Marzuq 169. 172–178
 Salah Abu Seif 8. 30. 35. 40–62. 69. 79. 84. 103–108. 121. 122. 128. 140. 170. 172. 178–181. 188. 189. 191. 192. 194. 195. 196. 197. 202. 205. 225–226. 239
 Salah Jähn 31. 104. 135. 140. 182. 195
 Sänger/in 8. 12. 13. 15. 25. 27. 30. 33. 52. 126. 140. 190
 Sexualität 37. 45. 47. 54. 97. 101. 102. 122. 123. 136. 149. 151. 153. 161. 175. 178. 181. 205. 218. 220. 221. 234. 241. 242
 Shadia 108. 110. 121
 Shadi Abdessalam 64. 71. 116–119
 Sherif Arafa 226–229
 Star etc. 9. 10. 16. 18. 23. 27. 31. 32. 38. 52. 53. 63. 118. 126. 128. 163. 171. 189. 203. 206. 213. 227. 235. 237. 241
 Studio 5. 7. 8. 9. 24. 27. 34. 35. 39. 40. 41. 48. 63. 64. 72. 93. 162. 171. 195. 196
 Stummfilm 6. 7. 11. 25. 93
 Suad Hosni 31. 62. 99. 104. 166. 173. 189
 Suez-Krieg 55. 65
 Taha Hussein 18. 19. 20. 95. 96. 98
 Taheiya Karioka 31. 46. 150. 151. 166. 232
 Talaat Harb 7. 27
 Tanz, Tänzerin 1. 15. 16. 18. 25. 30. 31–33. 36. 58. 59. 63. 79. 107. 109. 170. 171. 190. 227. 239
 Taufiq al Hakim 18. 84–90. 95. 96
 Taufiq Saleh 64. 78–92. 121. 125. 142. 170. 239
 Theater etc. 4. 5. 6. 7. 11. 13. 16. 32. 34. 36. 38. 52. 63. 86. 87. 118. 164. 225

Thriller 10. 11. 49. 65. 123. 159
Tod 179–181. 204. 231–233
Tonfilm 8. 11. 25

Um Kulthum 7. 8. 27–29. 32. 110.
140. 153
Unabhängigkeit, -sbewegung 6. 7.
42. 50. 55. 65. 66. 67. 68. 72. 85. 89.
90. 95. 129. 144. 145. 159. 160. 184

Yahya al Facharani 200. 201. 203.
205. 228. 233
Yahya Haqqi 85. 96. 97
Yussef Chahine 16. 30. 40. 58. 60.

64. 66. 69. 72. 73–77. 78. 84. 110–
115. 120–158. 163. 170. 172. 174.
178. 181. 189. 194. 195. 198. 199.
206. 214. 239. 241. 242. 243

Yussef Idris 19. 98–103
Yussra 150
Yussri Nassrallah 122. 126. 242–244

Zensur 16. 34. 35. 36–39. 40. 42. 51.
64. 71–72. 79. 81. 83. 90. 94. 123.
164. 165. 171. 173–178. 182. 189.
193. 230

Zweiter Weltkrieg 37. 38. 39. 66. 74.
142. 143. 144

In bisher einmaliger Ausführlichkeit wird das ägyptische Filmschaffen seit den dreißiger Jahren bis zur Gegenwart behandelt. In klaren, erzählenden Darstellungen werden Bilder und Geschichten zum Leben erweckt. Mit zahlreichen Hinweisen auf politische Ereignisse, gesellschaftliche Umstände und Bräuche ist diese Filmgeschichte auch eine Klimageschichte des modernen Ägyptens. Bereiche, die dem Ausländer verschlossen bleiben oder ihm bizarr erscheinen, tun sich ihm auf durch den Einblick in eine von einer vielschichtigen Kultur und von einer äußerst ethischen Religion geprägten Denk- und Handlungsweise. Nicht systematisch, sondern der Geschichte des Films folgend, wird auch gezeigt, wie die großen ägyptischen Literaten ins Filmschaffen eingebunden sind.

Nützlich ist für den Leser das neue 'Lexikon der Filmschaffenden', in dem Regisseure, Schauspieler, Drehbuchautoren, Produzenten und Techniker mit ihren wichtigsten Daten aufgeführt sind. Viele Photos aus Filmen und von Regisseuren veranschaulichen den Text. Zu den ausführlicher beschriebenen Filmen werden immer auch der Drehbuchautor und der Kameramann genannt. Am Schluß des Buches findet man eine Tabelle der politischen, zum Verständnis der Filme unerlässlichen Ereignisse und ein deutsch-arabisches Verzeichnis aller erwähnten Filmtitel. So bildet das Buch auch eine bisher einmalige exakte Datensammlung des ägyptischen Filmschaffens.



Kristina Bergmann, geboren 1953; Studium der arabischen Sprache an der American University und am International Language Institute in Kairo; lebt seit mehreren Jahren in Ägypten und ist als freie Journalistin vor allem für die 'Neue Zürcher Zeitung' und das Magazin der 'Basler Zeitung' tätig, für die sie vor allem Artikel über Ägypten, aber auch den Sudan, Tunesien und andere arabische Länder nach ausgedehnten Reisen geschrieben hat. Mitarbeit am Sachbuch 'Hinterhöfe der Welt' (Analysen über schweizerische Betriebe in der Dritten Welt).